Großes
Instrumental-
und
Vokal-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben
von
Ernst Ortlepp.

Siebentes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

Lipinsky.

Von M. G. Sapphir.

Auch auf der Violine kämpft das Romantische mit dem Klassischen. Paganini ist der Repräsentant des Romantischen, mit all seinen genialen Bizarrerien und barocken Eigenthümlichkeiten.

Lipinsky ist der Genius des Klassischen. Bei ihm ist all jene, zur echten Weihe der Kunst unentbehrliche Ruhe, jene in sich abgeschlossene und reifvollendete Ruhe, die ganz allein das Zeichen und zugleich Blüthe und Frucht aller Klassicität, aller innern Vollendung ist. Bei Paganini vergessen wir die Kunst über den Künstler, bei Lipinsky vergessen wir den Künstler über die Kunst. Paganini's Violine bewundern wir, Lipinsky's Violine lieben wir. In Paganini's Geige ist aller capriciöse Reiz einer Italienerin; zwischen den flötenartigen Seufzern der Liebe ertönt ein wilder Apenninen-Ruf; das zärtlichste Girren wird von einem gellenden Dämonenklang zerrissen; über den gluthgefüllten Augen der Gewährung ziehen sich Gewitterbrauen mit Bravo's bevölkert; und unter dem verführerischsten Lächeln lauern venetianische Dolche. — Wir lieben sie mit Angst, bewundern sie mit Zittern, und unter ihren süßesten

Verirrungen drückt uns Unheimlichkeit nieder. — In Lipinsky's Geige aber ist alle Anmuth, das ganze bezaubernde Gemüthsleben einer schönen Polin! — In ihr ist Klarheit und Tiefe, rührende Nationalität, Gediegenheit des Gefühls, Weichheit, süße, anschmiegende, wohlthuende, sommerliche Milde, und erhebende, auf eigene Kraftfülle und Bewußtsein gegründete Kühnheit.

Paganini hat uns gezeigt, was ein Herr und Gebieter über die Violine als Sklavin vermag, zu welcher Knechtschaft sie sich herbeiläßt, wie sie die härtesten Sklavendienste mit Lust und mit Anstand verrichtet, wie sie selbst die mißhandelnden Launen und Capricen ihres Herrn mit gelenken und wunderbaren Gliedern vollzieht. Ich habe Paganini nie spielen hören, ohne an die Leibeigenschaft der Violine zu denken!

Lipinsky hingegen zeigt uns, was ein liebendes, fühlendes Herz, ein klarer Geist, ein kräftiges Gemüth über die Violine als Seelengeliebte vermag! Zu welcher süßen Selbstaufopferung, zu welcher innigen Empfindung, zu welcher seligen Stimmung, zu welcher wehmüthigen Rührung und unglaublichen, zärtlichen Erwiederung sie die Hand der Liebe zu führen vermag.

In Lipinsky ist die Kunst in ihrer heiligen, angestammten Unverletzlichkeit, in ihrer legitimen Reinheit, in ihrer unverkünstelten und unverzerrten Weihe vor uns erschienen. Seine Violine ist keine Baguette und kein Trampolinboden und sein Bogen ist kein Seiltänzer und kein Klischnigg!

Er tritt herein, bescheiden, anspruchlos, er nimmt sein braunes Liebchen, die Violine, zur Hand, und wie eine emporziehende Sonne über den erwachenden Wald, zieht der Bogen über die Saiten hin, und die Schlum-

merer in ihnen alle werden wach, die Nachtigallen und die tausend Sänger des Hains, und aus dem hölzernen Boden steigen sie heraus, die geharnischten Töne und die herzlichsten Klänge, und sie ziehen einher, wie Geister der Liebe, der Wehmuth, der Schmerzen und der jubelnden Lust, und bevölkern unsere Brust und unser Herz mit einer Welt voll geistiger Wesen und Empfindungen. Er aber steht anspruchlos da, ein Beschwörer der Tonwelt, er allein ganz ruhig in dem magischen Zauberkreis seiner Klänge!

Das ist Lipinsky! —

Anekdote.

Cimarosa (geb. 1754, gest. 1801 in Venedig), der am liebsten unterm Geschwätze und Lärmen seiner Freunde componirt haben soll, von manchem andern Lärm aber kein besonderer Liebhaber gewesen sein mag, wohnte einst zu Mailand, während er daselbst eine Oper schrieb, in der Nähe der Kirche St. Satiro. Hier wurde der arme Mann öfters im Componiren durch das starke Glockengeläute so gestört, daß ihm nicht selten sein vaterländisches Fluchwort managgio! entschlüpfte. Unvermuthet erhielt er von Seiten des Grand Inquisitore die Einladung, den folgenden Tag bei ihm eine Tasse Chocolade zu nehmen; allein der in seinen Arbeiten vertiefte Neapolitaner achtete nicht darauf, oder vergaß sie.

Als er aber gleich nachher eine zweite Einladung mit der Bemerkung erhielt, daß man ihm im Falle des Nichterscheinens mit Gewalt abholen würde, da wards ihm etwas bange ums Herz. Eiligst befragte er einen seiner Freunde, was da zu thun wäre; dieser rieth ihm, den erhaltenen Befehl ja zu vollziehen, denn Seine Hochwürden ließen mit sich nicht spaßen. Von panischem Schrekken ergriffen, begab sich Cimarosa nach dem Convento alla Grazie, dem damaligen Lokale des Ketzergerichts, wo ihn übrigens der Großinquisitor sehr gut aufnahm, und nach genommenem Frühstücke (Cimarosa's Angst dabei kann man sich denken) fragte, ob ihn die Glocken von St. Satiro nicht zuweilen beunruhigten? — Freilich, Ew. Hochwürden, und das täglich. — Es muß Ihnen doch wohl bekannt sein, daß die Glocken eingesegnet sind, und da Sie dieselben, wie man mir berichtet, oft verwünschen, so ist es meine Pflicht, Sie zu ermahnen, sich künftighin davon zu enthalten. — Aber Ew. Hochwürden, erwiederte Cimarosa, wie oft hat man mich nicht, den Maestro, verflucht, ohne daß ich je bei der heiligen Inquisition Klage geführt hätte, und ich glaube doch etwas mehr als eine Glocke zu sein! —

Spontini,

von Kahlert.

L' opera toujours
fait bruit et merveilles;
on y voit les sourds
boucher leurs oreilles.
Beranger.

Es ist an vielen Talenten wahrgenommen worden, daß sie ein Werk, — ihr erstes Debut, — in die Welt schicken, das mit Bewunderung aufgenommen wird, und um vieler Schönheiten, auch manches Originellen willen dem Verfasser den Ruf eines Genies verschafft. Jenes Werk aber hat die Quintessenz der Fähigkeiten seines Autors enthalten; dieser kopirt es zu wiederholtenmalen, meint, immer weiter auf der Bahn des Rufes vorzudringen, vielleicht selbst jenes erste Werk einen leidlich gelungenen Erstlingversuch nennend, und bekundet immer wieder dieselben Vorzüge, wenn schon in geringerer Frische, dieselben Fehler, aber desto sichtbarlicher, bis endlich seine letzten gar keine Beachtung mehr finden. — Hierdurch unterscheidet sich auch das Talent von dem Genie, welches immer Neues schafft, und immer größere Triumphe feiert und verdient. — Diese Bemerkungen

rechtfertigt Spontini, — der Schöpfer der Vestalin, von dem es, wenn er nichts weiter geschrieben hätte, wie von Leisewitz, dem Verfasser des Julius von Tarent heißen würde: „er schuf nur ein Werk, aber einen Löwen.“ — In keinem andern Werke hat Spontini sein berühmtestes erreicht, noch weniger übertroffen, sich selbst bis in's Unendliche wiederholend und verflachend. Wenig half es, nach Aeußerlichkeiten zu greifen, sinnlichen Schmuck im Uebermaaße auf Kosten des Geschmacks zu verwenden, welcher mit Schimmer und Glanz die innere Blöße decken sollte, — ein Verfahren, wobei Spontini'n seine so begünstigte Stellung in Berlin vortrefflich zu Statten kam. Der Genius der Schönheit lächelte nur noch auf Augenblicke, er hat zuletzt trauernd sein Haupt verhüllt; und ohne ihn ist die Kunst nur eine alternde Kokette, welche mit allerhand todter Zierrath nach Beifall angelt. Spontini ist vielfach angegriffen worden, oft mit übergroßer Bitterkeit, doch er hätte sich dieß ersparen können, wenn er die einmal geflohene Muse nicht durch Gewalt hätte zurückrufen wollen. Der Verfasser der Vestalin erweckte nun einmal größere Erwartungen, als Tausende von Künstlern. — Es sind nun seine Eigenthümlichkeiten näher ins Auge zu fassen, und er ist hieran nicht so arm, als seine Gegner ausgeschrieen haben. Spontini ist zwar im Gebiete der Tonkunst nicht Herr genug, um in Bezug auf die Form durchgängig korrekt, gewandt und ohne Einförmigkeit zu erscheinen. — Namentlich kontrapunktische Gewandtheit, das herrliche Mittel zur Durchführung eines Gedankens fehlt ihm ganz. Eben so wenig ist sein Erfindungsquell in Bezug auf Melodie, Harmonie und Instrumentation sehr reich zu nennen, denn er wiederholt sich hier ohne

Unterlaß, — dennoch gibt er zuweilen, dieß streite ihm Keiner ab, etwas ganz Neues. — Freilich ist dieß bei Weitem am meisten in seinen allerersten Werken, und namentlich in der Vestalin der Fall. Originell erscheint Spontini, — um der Wahrheit ihr Recht nirgend zu schmälern, — in Rhythmus und Accentuation, nicht minder im Recitativ. Hier bekundet er eine bedeutende Fähigkeit für den höhern musikalischen Ausdruck, und bewährt sich als Nachfolger Glucks, ja ich glaube kaum, daß unter den jetzt lebenden Componisten Einer sey, der Spontini in dem Recitativ, besonders, so weit dieß der Bühne angehört, übertreffen möchte. Wenn wir nach einer Rangordnung seiner Werke, in Bezug auf ihren Werth suchen, so ist sie schnell gefunden: die frühern kleineren Arbeiten wurden wenig bekannt; seinem Meisterstücke, der Vestalin, folgen seine späteren Werke alsdann in absteigender Linie, nach der Zeitfolge ihres Entstehens. Am sichtbarsten wird die Abnahme der Erfindungskraft vom Anfang des zweiten Aktes der Olympia an. In der Agnes von Hohenstaufen, — beiläufig gesagt, einer Oper, deren möglichst unmusikalischer Text den Komponisten nicht begeistern konnte, wird die Leere, die Bedeutungslosigkeit der zwecklos aufgethürmten Tonmassen am drückendsten und das dadurch erzeugte unangenehme Gefühl wird noch durch die Wahrnehmung gesteigert, daß die geistigen Kräfte Spontini's Höheres erstrebt haben, ohne ihrem Ziele gewachsen zu seyn. Er vergreift sich in den Mitteln, weil es ihm unmöglich ist, mit Wenigem viel auszurichten, und er sich doch gern selbst überbieten möchte. — Erschöpft, ohne bleibenden Eindruck, entfernt sich der Hörer, nicht angeregt, noch

weniger befriedigt, sondern betäubt, in geistiger Nüchternheit, —

Hieraus wird leicht erklärlich, warum außer auf der an Mitteln reichen Berliner Hofbühne, die Spontini zu Gebote steht, seine späteren Werke im Allgemeinen auf den Theatern fremd sind, während es sonst dem Neuen so leicht wird, Theilnehmer zu gewinnen.

Die vielfachen Streitigkeiten, welche namentlich der geschätzte musikalische Kritiker, Rellstab, mit einem Heer von Bewunderern Spontini's über dessen künstlerischen Werth oder Unwerth vor dem Publikum mit vieler Heftigkeit geführt hat, sind nicht ohne allen Erfolg geblieben, sondern haben bei Vielen dazu beigetragen, eine richtige Ansicht über Spontini's Kunstleistungen festzustellen. Gleichwohl ging Rellstab in manchem seiner Angriffe zu weit. Ein gewisses Streben nach Einfachheit, nach musikalischem Ausdruck kann man Spontini'n bei all' seinem Mangel an tiefern Kenntnissen und an Erfindung, nirgends absprechen; es tritt nur in der Vestalin am hellsten hervor. — Die bekannte Anekdote von einem fremden Küustler, der der Schöpfer der Vestalin sey, und wonach Spontini etwa nur als Pathe zu dem anmuthigen Kinde der Tonkunst erschiene, hat, wie mir scheint, ein Kopf, dem es an musikalischen Einsichten gänzlich fehlt, erfunden. Eine flüchtige Vergleichung mit Spontini's andern Opern zeugt für die große innere Verwandtschaft. Diese tragen, wie bereits geäußert, dieselben Vorzüge in geringerem, dieselben Fehler in höherem Grade an sich. — Niemand aber hat Spontini's Rufe, wie ihm selbst, mehr geschadet, als ein Haufe wirklicher, oder um anderer Interessen willen verstellter Bewunderung seines Talents, denen er leider Gehör

gegeben. Statt Rathes wurde ihm Lobhudelei, meistens die von ganz Unfähigen, statt Aufrichtigkeit Schmeichelei zu Theil. Den ächten Anhängern Spontini's, des Generalmusikdirektors, — des Künstlers gewiß nicht, — erscheint Deutschlands Stolz, Don Juan, neben Spontini's Opern so ziemlich als vergänglicher Kram. Nun Gott verzeih es ihnen; das Papier ist geduldig, aber die Zeit ist gerecht. — Vielleicht wird man schon nach 50 Jahren jene Stelle nicht mehr verstehen und einen Druckfehler vermuthen. —

Anekdoten.

Der Sänger Garcia ward ungeachtet einer starken Militär-Eskorte, auf dem Wege von Mexiko nach Vera-Cruz, von einer Räuberbande ausgeplündert. Nachdem ihm die Räuber alle seine Baarschaft abgenommen, zwangen sie ihn, noch einige Arien zu singen!

Ein Vater, der den Gesang seines lieben Töchterchens für den entzückendsten in der Welt hielt, bot Alles auf, um es in einem Privatconcerte singen zu lassen. Als die Donna nach abgelegter Talentprobe zu Hause kam, erzählte sie der Mama: „Ich habe ganz außerordentlich gefallen, und einige Italiener, die da waren, haben mich sogar für die berühmte Pasta gehalten. Ja, liebe Mutter, du kannst mir's glauben: Kaum hatt' ich einige Töne gesungen, so riefen sie schon: Basta! Basta!"

Das Quartett der Gebrüder Müller.

Eine wunderbare Stimmung, in die ich mich dießmal versetzt fühlte! War mir doch, als käme ich aus einem zauberischen Park, wo ein himmlischer Genius mich durch tausend labyrinthische Gänge führte, wo ich bald morgendliche Sonnenstrahlen des Frühlings auf heitern Rasenplätzen unter den Blumen und dem jungen Laube spielen sah, bald unter dem heiligen Schattengewölbe hoher Bäume in ernste Betrachtung versank, und endlich hingelangte an eine tiefgeheimnißvolle Stelle, wo die Gebüsche wilder durcheinanderwuchsen, wo in der grünen Nacht um eine abgeschiedene geisterhafte Ruine Wasserfälle rauschten, wo über Grabmälern in leichtem luftigen Tanz die Elfen schwebten, und wo hinter den verfallenen Mauern mit Epheu bekränzt der wahnsinnige Kreisler und der diabolische Paganini lächelnd herniederschauten! Und vier süße Melodieen drangen auf mich ein, mein Herz enger und enger mit ihrem Zauber zu umspinnen, und, obgleich getrennt, kamen sie doch alle aus Einer Seele und athmeten in ihren mysteriösen Verflechtungen Einen Geist und Eine Empfindung! Gleich dem luftigen Tanz der Sylphiden regten sich die gaukelnden Töne; bald schwebten sie nach Einer Stelle, bald jagten sie blitzend und schimmernd auseinander, und von

süßer Magie berauscht horchte dem Zauberspiel die in Staunen und Entzücken verlorne Seele.

Das Quartett ist eine Symphonie im Kleinen. Wenn die Symphonie gewaltiger einstürmt in alle Tiefen der Seele, so umflicht sie das Quartett durch seine zarten Wendungen, lieblichen Tändeleien und wetteifernden, wunderbaren Verschlingungen mit einem holden träumerischen Zauber. Bei den Gebrüdern Müller ist Alles Ein Streich; sie brechen mit einander ab und setzen zusammen ein wie ein Blitz, Einer markirt und schattirt wie der Andere, die Stimmen schmiegen sich auf das Innigste an einander an, von den rauschendsten Forte's bis zu dem leisesten Gelispel der nur hingehauchten versterbenden Pianissimo's; dabei spielen sie mit gleicher Reinheit; und daß dieß nicht bloß eine vollendete maschinenmäßige Technik ist, empfindet man an ihrer Macht des Vortrags auf das Gemüth. Besonders Haydn kann sich die Ausführung seiner Quartette kaum vollkommener gedacht haben.

E. Ortlepp.

Anekdote.

Auf dem Anschlagezettel eines Concerts war eine Ouvertüre angekündigt, und deren Tonart C — moll mit mit C. M. bezeichnet. Ein Kaufmann, der den Zettel las, meinte: „Das müsse eine recht schöne Ouvertüre seyn, weil dabei stehe: „Conventions-Münze."

Paganiniana.

„Sehr oft, (erzählt Schottky in seinem „Leben Paganini's“) kam Paganini in seinen Gesprächen mit mir darauf zurück, daß er der Welt einst, nachdem er seine Reisen vollendet und sich gleichsam in die Ruhe zurückgezogen haben werde, ein musikalisches Geheimniß mittheilen wolle, was in keinem Conservatorium der Musik zu lernen sey, und durch dessen Besitz sich dann ein junger Mensch binnen dem Zeitraume von höchstens drei Jahren völlig ausbilden könne, während er sonst vielleicht zehn Jahre bedürfen würde. Ich fragte ihn wiederholt, ob er nicht scherze, ob es ihm wirklich mit dieser Versicherung Ernst sey, worauf er jedesmal erwiederte: „Ich schwöre es Ihnen zu, daß ich die Wahrheit sage, und berechtige Sie, dieß in meiner Biographie ausdrücklich zu erwähnen. Nur ein einziger Mensch, der jetzt etwa 24 Jahre alt ist, Herr Gaetano Ciaudelli zu Neapel, kennt mein Geheimniß. Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf eine höchst mittelmäßige Art, so daß sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb. Da mich der junge Mann aber interessirte, und ich ihn begünstigen wollte, so machte ich ihn mit meiner Entdeckung bekannt, welche so vortheil-

haft auf ihn wirkte, daß er in dem Zeitraume von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde, und man über die plötzliche Umschaffung seines Spiels Wunder über Wunder rief. Während er früher kratzte, daß es den Ohren wehe that, und er die schülerhafteste Bogenführung hatte, war sein Ton jetzt rein, voll und lieblich; er hatte den Bogenstrich ganz in seiner Gewalt und brachte auf seine erstaunten Zuhörer den bedeutendsten Eindruck hervor." — Man wird mir leicht glauben, daß auch ich zu dieser Erklärung ungläubig den Kopf schüttelte, da sie wenigstens mein Fassungsvermögen übersteigt. Da mich Paganini jedoch fortwährend über den Ernst seiner Behauptungen zu versichern suchte, so erklärte ich ihm, diese Anekdote dem Publikum zu beliebiger Beurtheilung vorlegen zu wollen, was er vollkommen gut hieß, und mir noch, zu größerer Bekräftigung, nachstehende Worte eigenhändig niederschrieb, welche ich Herrn Compositeur Tomaschek zu Prag als Geschenk in sein Stammbuch übergab: „Gaetano Ciaudelli di Napoli per la magia comunicatagli da Paganini divenne primo Violoncello dei R. R. Teatri Colà, e potrebbe essere il primo d'Europa."

„Nicht minder erwähnte der Künstler oft des jetzt etwa sechszehnjährigen Camillo Sivori, Sohn eines genuesischen Kaufmannes. Unter Anderm meinte er von ihm: „Dieser junge Mensch, welcher freilich das feinste Gehör von der Welt hat, zählte kaum sieben Jahre, als ich ihm die ersten Begriffe von Scala beibrachte. Binnen drei Tagen spielte er bereits mehrere Stücke, und alle Welt rief: Paganini hat ein Wunder zu Stande gebracht! denn schon nach 14 Tagen ließ er sich öffentlich hören. — Mein Geheimniß, wenn ich es so nennen

darf — fuhr Paganini fort — dürfte den Violinspielern die Wege andeuten, um die Natur des Instrumentes besser zu ergründen, als es bisher geschehen ist, und welches sich weit reicher zeigt, als man gewöhnlich annimmt. Nicht dem Zufalle, sondern ernstem Studium verdanke ich diese Entdeckung, bei deren Anwendung man nicht mehr nöthig haben wird, täglich 4—5 Stunden zu üben; sie muß die gegenwärtige Lehrmethode, worin sich's mehr um's Erschweren als um's Lehren zu handeln scheint, verdrängen; doch für einen Irrthum muß ich's erklären, wenn man dies Geheimniß, dessen Ausführung Geist erfordert, nur in meiner Geigenstimmung, oder wohl gar im Bogen allein finden will."

Miscelle.

Eine interessante französische Erfindung ist die Heerpauke, die den Musikern, mit zwei Pferden bespannt, folgen muß. Ihr dem Donner des Geschützes gleichender Ton wird durch den Wirbel von vier und zwanzig Trommelschlägern hervorgebracht. Ihre Wirkung bei Aubers großem Krönungsmarsche war im höchsten Grade imposant. Der Verfertiger dieses Rieseninstruments hat deren, zu 10,000 Franks jedes, bereits zwei nach England geliefert.

Bemerkungen über Hummel,

von Kahlert.

In allen seinen Werken, die zugleich dem Pianoforte Gelegenheit geben, sich auf würdige Weise geltend zu machen, ist eine freie Beherrschung der Form sichtbar, sein Streben zu der edlen Einfachheit, äußerer Abrundung. Ich möchte, wenn man Mozart mit Goethe, Beethoven mit Jean Paul, Haydn mit Wieland, Händel mit Klopstock, Spohr mit Schillern vergleichen will, Hummeln mit Engel vergleichen. Es ist ein so feiner Geschmack in Anordnung des Ganzen, daß die Wirkung jeder Idee durch zweckmäßige Vorbereitung, angemessene Durchführung erhöht, und nirgends eine Lücke fühlbar wird, daß das ganze Tonstück, selbst wenn ihm ein tieferer Charakter abgeht, wie aus einem Gusse entstanden erscheint, und eine anmuthige Wirkung hervorbringt. Dabei ist Hummel an Erfindung durchaus nicht arm, und erscheint durch jene Kunstmittel nur noch reicher, als er wirklich ist. Wir können uns nicht verhehlen, wenn wir eine seiner Sonaten mit einer Beethovenschen vergleichen, daß Hummel mehr durch äußere als innere Mittel wirkt, daß seine Melodieen mehr graziös als charakteristisch, als tief empfunden sind; allein er hat

auch in einzelnen Werken eine bei ihm um so überraschendere Tiefe der Auffassung gezeigt, z. B. in dem Concert in H moll, in dem ersten Septett, u. s. w. Vielleicht tritt seine Eigenthümlichkeit nirgends so sehr als in dem großen mit Rondo Orchesterbegleitung in B dur*) hervor, wo die Grazien ihn nirgends verlassen, und Jeder sich nach der Hörung anmuthig angeregt fühlt. Denn das ist die Macht des guten Geschmacks, daß die durch ihn im Kunstwerk hervorgerufene Harmonie in der Seele des Genießenden eine ähnliche herstellt.

Wieviel Moscheles, Kalkbrenner, Pixis u. A. Hummeln verdanken, liegt am Tage. Wie vortheilhaft er auf Bildung des Kunstgeschmacks gewirkt hat, wird nie vergessen werden.

Curiosa.

Im J. 1700 erschien zu Leipzig von dem tüchtigsten Organisten Andreas Werkmeister in Halberstadt ein „Musikalisches Sieb," darinnen einige Mängel eines halbgelehrten Komponisten vorgestellt, und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebet und abgesondert worden.

Im J. 1739 kam ebenfalls in Leipzig, ein „Musikalischer Staarstecher" heraus. Verfasser war ein für jene Zeit tüchtiger Kritiker, (eine Art Gottfried Weber,) Namens Lorenz Metzler, der in jener Stadt musikalische Vorlesungen mit vielem Beifall hielt.

*) Ist das Rondo brillant in A-dur gemeint?

Auber.

Wo die großen Geister schwinden,
Schöne täglich mehr sich finden,
Ist das Große unbekannt,
Wird das Kleine groß genannt.
Ulrich Hegner.

Die bittern Bemerkungen von J. J. Rousseau über französische Musik (in seiner vielfach angefeindeten dieselbe betreffenden Epistel) sind noch heute größtentheils wahr, und werden dieß auch wohl ferner bleiben. Der eine Hauptgrund liegt in dem Wesen der französischen Sprache, die ihrer vielen Nasentöne wegen so unsangbar als möglich ist; der andere in dem französischen Nationalcharakter, dem das Pikante und Frappante weit mehr, als der naturgemäße Ausdruck des Gefühls, zusagt, und der daher zu Uebertreibungen geneigt, außerdem aber zu flüchtig ist, um eine musterhafte Form vollkommen zu würdigen. — Der Franzose hält gern Deklamation für Gesang, und betrachtet die Melodie nicht als den Commentar eines Liedes, sondern eher als einen Rahmen, in welchen beliebig Verse eingeschoben werden, um in dieser Zusammenstellung sich angenehmer zu produziren, daher seine Vorliebe für Couplets, Refrains, Vaude-

ville's. Die sogenannte Conversationsoper ist hierdurch schon als die am meisten zusagende Gattung bezeichnet. Die bedeutendsten französischen Komponisten sind durch jene Eigenthümlichkeiten ihrer Nation zu tadelnswerthen Verstößen gegen die Natur des wahrhaft Schönen verleitet worden. Gluck, Cherubini und Spontini, die sich die Franzosen gern zueignen möchten, gehören ihrem Wesen nach andern Nationen an; und aus den Werken eines Mehul, Gretry, d'Alleyrac, Gaveaux, Solié, Berton, Boieldieu lassen sich die obigen Behauptungen vielfach rechtfertigen.

In neuester Zeit hat (wenn etwa Boyeldieu ausgenommen wird) von allen französischen Componisten vorzüglich Auber die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregt. Indem ich dieses schreibe, sind bereits etwa ein Dutzend Opern von ihm auf den Bühnenrepertoirs zu finden, und es ist leicht möglich, daß binnen Kurzem diese Anzahl sich um ein Beträchtliches vermehren wird, da Auber mit einer merkwürdigen Schnelligkeit arbeitet. Er ist Mode geworden, besonders in Deutschland, wo man nur zu geneigt ist, Fremdes mit Ueberschätzung aufzunehmen, und hat selbst Rossini zum Theil verdrängt, der, letzt seiner Manier gefolgt ist.

Auber hat, nicht ohne bedeutende Fähigkeit, dem Sinn und Geschmack der Pariser in seinen Opern gehuldigt. Zunächst hat er fast durchgängig Texte gewählt, welche sich durch lebhafte Handlung und dramatisches Interesse auszeichnen, — man denke nur der welthistorischen Bedeutung, die die Stumme von Portici erworben, — wohl erwägend, daß der praktische Sinn des Franzosen ein leeres Hin- und Herreden, überflüssiges Schwelgen in Gefühlen, ein Stillstehen der Begebenheiten

nicht leiden mag. Die Musik soll ihm nur zur Belebung dienen, er betrachtet sie nicht als Hauptsache, daher der Beifall, dessen sich stets in Paris die Opéra comique zu erfreuen hatte. — Dann sorgt Auber fleißig für die musikalischen Lieblingsformen der Franzosen, Romanze, Chanson, Duettino, und hier erscheint unleugbar seine Erfindung sehr reich. Seine Melodieen, namentlich seine Refrains und seine Instrumentation sind zuweilen pikant und lebendig; er bringt auch wohl fremdartige scharfreizende Harmonieen, — beiläufig gesagt nicht selten solche, die aus Spohr entlehnt scheinen, — an, wo etwa die Tonweise selbst langweilig werden könnte; er verblendet in den Ensemblestücken, wo es ihm an Kraft zu großartiger Anlage, und an technischer Gewandheit zu künstlerischer Abrundung fehlt, durch einen fürchterlichen Lärm, und erringt so mit leichter Mühe Triumphe, nach denen ein weniger frivoler Künstler von größerem intensiven Werth vielleicht vergeblich ringen würde. Indessen geht es seinen Compositionen doch, wie allen, welche von keinem höheren Geist beseelt sind, man hört sie neu mit Interesse, aber wird ihrer schnell überdrüßig. Je gesuchter eine Melodie ist, desto schneller erweckt sie Eckel, und so wird Auber vielleicht schon nach fünfzig Jahren vergessen seyn, wie dieß mit manchem, eine Zeit lang gefeierten Künstler der Fall gewesen. Jeder augenblickliche Beifall des Publikums reißt ihn unwiderstehlich jenem traurigen Ziele weiter entgegen. — Mir fällt hierbei eine Stelle des Petronius ein, die ich zum Schluß anführen will. — „Die Künstler tragen die Schuld solcher Verirrungen nicht, denn sie werden ja gezwungen mit Unsinnigen zu rasen. Wenn sie nicht (wie Cicero sagt)

in den Theatern allein gelassen werden wollen, so müssen sie den Hörern zu Gefallen reden, wie dieß auch die Schmarotzer machen, die, nach den Gelagen der Reichen lüstern, nur darauf denken, den Anwesenden zu sagen, was diese am liebsten hören. Und sie können dieß nicht anders thun, als indem sie ihren Ohren nachstellen. So hängt der Fischer an seine Angel, was die Fischlein lockt, weil er sonst ohne Beute am Ufer sitzen würde. Wen trifft deßhalb der Tadel? Die Eltern, welche nicht wollen, daß ihre Kinder unter einem strengen Gesetze gedeihen!" — Ich glaube, wenn wir unter den Eltern das Publikum verstehen wollen (denn wir werden doch die Künste nicht unter das Kriterium der Polizei stellen?) so paßt die Stelle des Römers auf unsre Zeit nicht minder, als auf die seine. —

Buchstabenräthsel.

Hart, ergötz' ich Euer Ohr,
Weich, brumm' ich den Baß Euch vor;
Hart, heb' ich Euch himmelan,
Weich, bin ich — ein Grobian;
Hart, folg' ich erhabner Spur,
Weich, der thierischen Natur;
Hart, werd' ich nur weich genannt,
Weich, bin ich als hart bekannt:
Weich und hart, und hart und weich?
Habt Ihr's jetzt, so sagt mir's gleich!

B.

Die Sprache des Herzens.

Von Jean Paul.

Einst trat der liebende Genius der gefühlreichern Menschheit vor den Jupiter und bat: Göttlicher Vater, gib deinen armen Menschen eine bessere Sprache, denn sie haben nur Worte, wenn sie sagen wollen, wie sie trauern, wie sie frohlocken, wie sie lieben. — „Hab' ich ihnen denn nicht die Thräne gegeben?" sagte Jupiter; „die Thräne der Freude und die Thräne des Schmerzes und die süßere der Liebe?" Der Genius antwortete: „Auch die Thräne spricht das Herz nicht aus. Göttlicher Vater, gib ihnen eine bessere Sprache, wenn sie sagen wollen, wie sie die unendliche Sehnsucht fühlen, wie ihnen das Morgensternchen der Kindheit nachblinkt, und die Rosenaurora der Jugend nachglüht, und wie vor ihnen im Alter das goldene Abendgewölk eines künftigen Lebenstages glühend und hoch über der verlorenen Sonne schwebt. Gib ihnen eine neue Sprache für das Herz, mein Vater!" — Jetzt hörte Jupiter in dem Sphärenklange der Welten die Muse des Gesanges herannahen, und er winkte ihr und sagte: „Zieh' hinunter zu den Menschen, und lehre sie deine Sprache!" Da kam die Muse des Gesanges zu uns hernieder, und lehrte die Töne; und seitdem kann das Menschenherz sprechen. —

Ein paar Worte über Beethoven,

von Kahlert.

Beethoven scheint in mancher Beziehung über Mozart, Haydn, Händel, Gluck, zu stehen, aber ich möchte ihn weder mit jenen vergleichen, noch ihn, wie jene Meister, als Muster empfohlen wissen, ungeachtet Manche das Gegentheil behaupten; denn dann könnte er, nach meiner Ansicht, gefährlich werden. Beethoven's Eigenthümlichkeiten lassen sich nicht von Andern aneignen. Seinen vorstechenden bizarren Einfällen ist vielleicht dem Anschein nach leicht nachzuahmen, allein sie werden dann ganz andere Effekte als bei Beethoven, durch dessen innerstes Wesen sie bedingt waren, hervorbringen. — Seine phantastischen Auswüchse soll ihm aber Niemand rauben, denn es gilt hier, was Jean Paul sagt: „die Kritik bringt die Haare in Ordnung, aber sie reißt auch die meisten aus.“ Er ist über die Regel erhaben, die der Anfänger bedarf; Beethoven könnte diesen auf ganz falschen Weg bringen, wenn dieser, anstatt ihn nur zu bewundern, ihn durchgängig nachahmen wollte. Seine Bahn zu gehen, war ihm allein vergönnt.

Aus Goethe's und Zelters Briefwechsel.

(Fortsetzung.)

(Ueber Mendelssohn Bartholdy; aus einem Briefe Göthe's.)

Herr Mendelssohn verweilte auf seiner Rückreise allzukurze Zeit; Felix producirte sein neustes Quartett zum Erstaunen von Jedermann. Diese persönliche hör- und vernehmbare Dedication hat mir sehr wohl gethan. Den Vater konnte ich nur flüchtig sprechen, weil eine große Gesellschaft und die Musik ihn abhielt und zerstreute. Ich hätte so gern durch ihn etwas von Paris vernommen. Felix hat den Frauenzimmern von den dortigen musikalischen Verhältnissen Einiges erzählt, was den Augenblick sehr charakterisirt.

(Ueber denselben; aus Zelters Antwort.)

Felix ist aus Paris zurück, und hat sich in den wenigen Monaten hübsch herausgethan. Er hat dem Cherubini ein Kyrie dort angefertigt, das sich hören und sehen läßt, um so mehr, als der brave Junge, nach seinem gewandten Naturell, das Stück fast ironisch in einem Geiste verfaßt hat, der, wenn auch nicht der rechte, doch ein solcher ist, den Cherubini stets gesucht, und, wenn ich nicht irre, nicht gefunden hat.

Lachen muß ich, daß Du meine Briefe studierst. Es muß ein ungeschlachtes Päckchen seyn, was ich wohl selber bei Haufen sehn möchte. Sie mögen gelehrte Dinge enthalten, und doch begreifen sie mein eigenstes Leben seit fünf und zwanzig Jahren, da ich erst seit so lange lebe.

Mendelssohn hat seine jüngere Schwester mit von Paris gebracht, welche einige zwanzig Jahre daselbst Erzieherin der eben verheiratheten Tochter des Generals Sebastiani gewesen ist, und eine dadurch erworbene bedeutende Pension an ihrem Geburtsorte Berlin verleben will. Eine so anmuthige Freiheit des Geistes, wie sich dies Mädchen — die Pariser Höllenfahrt hindurch — erhalten hat, darf gelobt werden, und daß der alte gebrechliche Vater die Verheißung Abrahams an allen seinen Kindern erfüllt sieht, mag auch mit den Propheten wieder aussöhnen.

(Ueber Spontini's Alcedor; von Zelter.)

Sonnabend den 4. Juni. Unsere neue centnerschwere Zauberoper Alcidor, die vier Stunden spielt, habe nun zweimal bestanden:

Zwei gegeneinander im Streit liegende Zauberfürsten, von denen einer eine Goldinsel beherrscht mit ihren Residenzen, geben Maschinisten und Decorateurs volle Arbeit. Chöre von Gnomen und Sylphen machen das Zauberwerk. Ein liebendes Paar, verfolgt von dem Gnomenvolke und beschützt von der andern Seite, wird zuletzt vereinigt und machen das Humane.

Das Stück ist von Théaulon französisch gedichtet und nach dem Französischen in Musik gesetzt; so besitzen

wir endlich ein Berlinisches Original — das ist: ein neues Kleid, gewendet.

Die Musik ist eine ganz erstaunliche Arbeit; man müßte schon ein rechter Musikus seyn, um es bewundernd genug zu schätzen. Es ist ein Chaos von den rarsten Effecten, die sich untereinander aufreiben wollen, wie die singenden Fürsten, und unmäßigen Fleiß des Componisten voraussetzen. Es steckt eine zehnjährige Arbeit in dem Werke, und ich könnte mich zerreißen und würde dergleichen nicht hervorbringen.

Die umgehende Kritik in gedruckter und ungedruckter Gestalt thut dem Componisten gleiches Unrecht, indem die eine wegwerfend und die andere mit kalter Erhebung verfährt.

Was er hat machen wollen ist ihm nur zu sehr gelungen, er hat Verwunderung erregen, erschrecken wollen, und mit mir hat er seinen Zweck völlig erreicht. Er kommt mir vor wie sein Goldkönig, der mit seinem Golde den Leuten Löcher in den Kopf schmeißt.

Da die ausführende Musik anjetzt auf dem Exceß beruht, so sind große Forderungen daran eben nicht ungerecht, und die Klage der Orchesterleute über Schwierigkeiten ein wahres Nichts gegen das was das Ohr auszustehen hat, so lange in einem Dickicht von Tönen zu verharren das viel zu anziehend und lastend zugleich ist, um sich abwerfen zu lassen. Ich weiß wohl, was ich aushalten kann, und dachte gestern leichter davon zu kommen, als das erste Mal, aber Augen und Ohren, ja Haut und Knochen thun mir heut noch weh von Sehen, Hören und Sitzen.

Das Alles liegt keineswegs an diesem Einen, und, wie immer, an der Zeit, die jeden zur Verdammniß

führt, der sich davon fortreißen lassen muß, und da ich eben die Winkelmann'schen Briefe lese, so merke ich wohl, daß auch ich meiner Zeit mehr als billig hingegeben bin. Kurz das Werk ist in allem Aeußerlichen sehr merkwürdig wegen der aufs Höchste getriebenen Steigerung des Styls, der das Starke und Liebliche travestirend effectuirt und bei völliger Hohlheit verwirrend ja tödtend wirkt.

Was melodisch seyn will, kommt mir vor wie eine Contourzeichnung, die immer absetzt, anstatt zu fließen, und sich in Carricatur verirrt.

Aehnliches der Zeit Angehöriges dürfte an dem wirklich ganz außerordentlichen Beethoven nachzuweisen seyn, der in seiner Entfernung vielleicht mit Michel Angelo zu vergleichen wäre, und sofort auf Spontini, dem schon Cherubini vorgearbeitet hat und der schon lange an der Bretterwand steht.

Was wollte ich denn aber eigentlich sagen? — Soll man verfluchen, indem man selber dabei ist? Soll man leiden was nicht zu dulden wäre? — So wollen wir (mit Wieland) leben lassen und — leben.

(Ueber Mendelssohn Bartholdy, von Zelter.)

Den 6. November 1825. Mein Felix fährt fort, und ist fleißig. Er hat so eben wieder ein Octett für acht obligate Instrumente vollendet, das Hand und Fuß hat. Daneben hat er seinem braven Hauslehrer Heyse vor einigen Wochen ein artiges Angebinde überreicht; er hat nämlich ganz für sich allein ein Terenzisches Lustspiel (Das Mädchen von Andros) metrisch übersetzt, worin recht gute Verse seyn sollen, denn gesehn habe ich es noch nicht. Er spielt das Clavier wie

ein Teufel und auf Streichinstrumenten ist er nicht zurück; dabei ist er gesund, stark und schwimmt ganz artig stromauf.

Sie haben ihm in der musikalischen Zeitung seine Quartetten und Symphonien etwas kühl recensirt, was ihm nicht schaden kann; denn diese Recensenten sind auch junge Bursche, die den Hut suchen, den sie in der Hand haben. Und wer sich nicht erinnerte, wie vor vierzig Jahren Glucks und Mozarts Stücke beurtheilt wurden, möchte untröstlich seyn. Was solchen Herren nie zu Sinn gekommen wäre, darüber fahren sie frisch hin, und nach einem Backsteine wollen sie das Haus taxiren. Und was ich ihm eben zugestehn muß, ist, daß er stets aus dem Ganzen und aufs Ganze arbeitet, und alles Angefangene vollendet, es mag ausfallen, wie es will; weßhalb er denn auch keine besondere Zärtlichkeit für das Fertige blicken läßt. Allerdings fehlt es nicht an heterogenem Gestein, das jedoch der Strom abführt, wiewohl gemeine Fehler und Schwächen selten sind.

(Ueber den musikalischen Styl; von Zelter.)

Im Allgemeinen sollten wohl nur zwei Hauptstyle anzuerkennen seyn: der große und der kleinere Styl.

Der erste für die Tempel und der andere für das Drama, indem dieses aus dem Tempel hervorgegangen ist, wie die alte Tragödie aus dem Chor, wovon ganz zuletzt noch unsere Passionsmusiken aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts redende Zeugen sind.

Unterabtheilungen finden sich von selber: der Tempelstyl geht über in den Capellstyl; der dramatische in den Scherz, ja in den bloßen Spaß, und so gerathen wir in den sogenannten Kammer- oder Winkelstyl.

Der große Styl dürfte sich nun verhalten wie Tempel zu Capelle, wie Altar zum Tische, wie Priester zum Layen. Er soll daher rein, wahr, allgemein, doch geheimnißvoll seyn, ohne räthselhaft; vor dem sich Sinn und Gemüth als gleichgeheimnißvolle Wesen breit aufgethan', ja identisch fühlen und einer Erkenntniß des Höchsten sicher sind, ohne es mit leiblichen Augen zu schauen.

Dahingegen der dramatische Styl nur ein Spiegel, nichts als Schein, dem leiblichen Auge seyn will und soll, indem es keinen empörendern Anblick geben könnte, als wenn ein wirkliches Lamm oder anderes lebendes Wesen geopfert werden sollte, um den Schein zu verwirklichen.

Der Kammerstyl endlich, als eine Art Prosa, eine müßige Uebung, laborirt an der besondern Eigenschaft: gar kein Styl zu seyn und vom Höchsten an Alles an sich zu locken, damit es gemeiner Lüsternheit zugänglich, ja unkeusch erscheine. So finden wir die Kunst unserer Zeit!

Die große Idee spukt noch hin und wieder in zerfallener Klause, in philosophischen Regionen; doch die Erde ist ein bemalter Leichnam in dem sich keine Seele erhalten kann. Daher kommt es, daß sich ein Kyrie oder Laudo, aus dem alten Chore herab an den Theekessel gezogen, so wunderlich ausnimmt. — Ach! ich fange an, bitter zu werden. Gott befohlen!

(Ueber Forkel; von Zelter.)

Forkel war Dr. der Philosophie und Dr. der Musik zugleich, ist aber sein Leben lang weder mit der einen noch der andern in unmittelbare Berührung gekommen, und hat ein schlechtes Ende genommen. Er hat eine

Geschichte der Musik angefangen, und da aufgehört, von wo für uns eine Historie möglich ist.

Ueber Glucks Succeß hat er sich gelb und grün geärgert und dessen Opern herabsetzen wollen; Mozart wollte er eben so wenig anerkennen, und mochte manchen auf seiner Seite haben. Seb. Bach war sein Held, der ihn gleichwohl zur Verzweiflung brachte, indem er seine Härten, Petulanzen, Frei- und Frechheiten nicht mit einer Größe und Tiefe zu reimen wußte, die allerdings nicht zu verkennen ist. Zuletzt schrieb er, und zu diesem Endzweck, Bachs Leben, ohne mehr davon zu wissen, als was aller Welt ohnehin davon bekannt ist. Er läuft an ihm herum, tastirt hier und dort, kann aber weder hinein noch hinauf, und so schließt sich seine Arbeit, indem er uns alle ermahnt zu seyn, was Bach war — ja Kuchen! sagt man hier.

(Zelter an Goethe.)

Donnerstag, den 8. December 1825.

Gestern Mittag habe ich einen artigen beinahe unartigen Spaß gehabt. In einer Gesellschaft, deren Mitglied ich zu seyn die Ehre habe, kam das Gespräch auf eine in der Spener'schen Zeitung vom 4. November mit Wegwerfung beurtheilte Symphonie von Felix.

Mein Nachbar, dicht neben mir rechts, wiederholte mit Behagen die Worte jenes Recensenten, indem er zugleich die Anmaßung des jungen Componisten angriff, dem Publico eine ganze (sogenannte große) Symphonie in vier Theilen, zum Besten zu geben, die mehr Beschwerde, als wahren Genuß gewähre. Als er ausgesprochen hatte, bemerkte ich dagegen: Der Recensent habe sich in seiner Beurtheilung immer des Worts Wir bedient, welches

ich jedoch nicht bis auf mich ausgedehnt wünsche, weil ich nicht der Esel seyn wolle, ein fleißiges ordentliches Opus so schnöde verworfen zu sehen.

Kaum ausgeredet verwandelt sich das Gesicht meines Nachbars in eine Feuerkugel, die das Tischtuch röthete, kurz es war der Recensent selber, denn er versicherte: die Recension sey zwar nicht von ihm, doch müsse er gestehn u. s. w.

Vor Schreck — denn den kleinen Schreck verzeihst Du mir schon — ergreife ich meine Flasche, und, mein Glas verfehlend, gieße ich in das seine. Er setzt es an, und nennt meinen Wein ein kräftiges, würziges Getränk.

Die Sache ist mir nicht leid und auch nicht lieb: denn der Mann ist gescheidt, geschickt und mir wohlwollend gesinnt. Von ihm ist das schmeichelhafte Lateinische Gedicht auf mein Jubiläum, das ich Dir wohl gesandt haben mag.

Und was soll denn ein Recensent thun? besonders einer der die sämmtlichen wissenschaftlichen Artikel einer politischen täglichen Zeitung redigirt? — Soll er das Gute loben, so muß er Zeit haben, die er nicht hat; er macht also, daß er davon kommt und verwirft was ihm nicht schmeckt und nimmt sein Geld dafür.

Auf der andern Seite ist ein Musikus übler dran als der Maler und Schriftsteller. Ich weiß nur zu gut, was Qual und Ueberwindung es mich gekostet, für meine Versuche ein Orchester zusammenzubringen, das selbst für Geld um Gotteswillen kommt; und dann die Zuhörer und vor allen die Gratismänner, die gar nichts erwarten und Unerreichbares fordern und nicht begreifen, wie man so impertinent sey, ihr hohes Ohr sistiren zu wollen. Da hat man zu kämpfen für sich und Andere.

(Zelter, in Bezug auf Mendelssohn Bartholdy.)

In der Partitur eines prachtvollen Concerts von Seb. Bach gewahrte mein Felix, als er 10 Jahr alt war, mit seinen Luchsaugen sechs reine Quinten nach einander, die ich vielleicht niemals gefunden hätte, da ich in größern Werken darauf nicht achte und die Stelle sechsstimmig ist. Die Handschrift aber ist autographisch schön und deutlich geschrieben, und die Stelle kommt zweimal vor. Ist es nun ein Versehen oder eine Licenz?

Entweder der Componist hat eine Stimme verändert und die andere wegzustreichen vergessen, oder ein Vorfall, der mir selbst wiederfahren ist, kann die Ursache seyn. Bei Gelegenheit eines harmonischen Streits hatte ich behauptet: Ein halbes Dutzend reine Quinten nach einander hören zu lassen, ohne daß es bemerkt werden solle, und hatte meinen Satz gewonnen. Das kann der Fall seyn mit dem alten Bach, dem reinsten dem feinsten dem kühnsten aller Künstler, quo nihil sol majus optet.

(Derselbe über Hummel.)

Ueber Hummel habe ich Dir ja wohl geschrieben. Für mich ist er mehr, als Virtuose, ja Viel mehr. Ich höre ihn sogar gerne phantasieren, trotz der Prätension an sich selber, vor einer gaffenden und klaffenden Menge sich die Phantasie abzutrotzen, und doch gelingt es ihm wohl einmal, in Zug zu kommen, wobei denn seine Façade in ziemlich abnormen Klangfiguren mitspielt.

Sein Spiel hat was man kaum Ausdruck nennen kann d. h. frei von Affectation und Druckserei, ja, wer es recht verstünde, der müßte bewundern, wie unschuldig das tollste Zeug an den Tag kommt.

Die hiesige musikalische Zeitung bespricht sein Spiel

nicht nach würden. Das sind aber junge lebhafte Bursche, Dilettanten, und ihr Redacteur ein gewisser Marcus oder Marx aus Zelle, der mit Sode getauft seyn mag, weil seine Excretionen von graugrüngelber Farbe sind. Sie sind wie Fliegen, selbst was ihnen schmeckt beschmeißen sie.

(Zelter über Sebastian Bach.)

Nur erst seit Mozart ist die größere Neigung zum Verständniß des Sebastian Bach eingetreten, indem dieser durchaus mystisch erscheint, wo jener klar von Außen auf uns eindringt und leichter begleitet wird, indem er das irdisch Lebendige um sich versammelt. Ich selbst war in dem Falle an Mozarts Werken keinen reinen Wohlgefallen zu haben, da ich Bach viel früher gekannt habe, gegen den sich Mozart verhielt wie die niederländischen Maler zu den italienischen und griechischen Künstlern, und erst seit ich hierin immer klarer werde, schätze ich Beide aufs höchste, ohne vom Einen zu fordern, was der Andere leistet. Das Mystische muß und will bleiben was es ist, sonst wäre es nicht was es ist; darüber kann ich nun ruhig schlafen, unterdessen der ganze Troß hinter mir her nach Aufschluß in Worten schreit, indem er über den Sinn hinwegstolpert.

Mozart steht viel näher an Sebastian Bach als Emanuel Bach und Haydn, welches Originale sind und zwischen den beiden ersten stehen. Der Don Juan und die Zauberflöte zeugen genug, daß Mozart ein Mystisches in sich hatte und einer leichtern Wirkung um so gewisser ist, als er von Außen hineingeht, wo es noch hell nur nach und nach dunkel wird.

(Fortsetzung folgt.)

Vinzenco Bellini,

von J. P. Lyser.

Das Jagdschloß Moritzburg in Sachsen ist der Ort, wo die Sage vom Freischützen herstammt; jene Sage nämlich, wonach Friedrich Kind seinen Operntext für Carl Maria von Weber dichtete; denn die Ursage von den Freischützen überhaupt ist bekanntlich eben sowohl in Dänemark, Schweden, Norwegen, Schottland u. s. w. zu Hause, als in Böhmen, Sachsen und in einigen süddeutschen Hochländern.

Schloß Moritzburg liegt nur wenige Stunden von Dresden; mit dem Beginn des Herbstes pflegte ich daher immer — wenn nicht ganz besondere Hindernisse eintraten — auf einige Wochen hinauszuziehen zu dem wackern Förster, wo ich ein gar lieber Gast bin; denn ich weiß das edle Waidwerk zu schätzen, zeichne hübsche Jagdstücke und habe schon mehr denn ein fröhliches Jägerlied gedichtet, wie sie in Sachsen und Böhmen von dem lustigen Jägervolke gesungen werden.

Es versteht sich von selbst, daß ich fleißig mit auf den Anstand gehe, Sonntags in der nahen Schenke zu Eisenberg — wo der Caspar sein infernalisches Trinklied intonirte — einen guten Trunk nicht verschmähe und

wohl gar mit einem kecken Jägermädchen ein Tänzchen wage, wenn die böhmischen Musikanten aufspielen.

So war ich denn auch an einem herrlichen September-Sonntag-Nachmittag des Jahres 1835 eben recht in meinem Elemente, zeichnete Gruppen trinkender und spielender Alten, trank selber und wollte eben mit meiner Tänzerin zum böhmischen Walzer antreten, als der Dresdener Bote erschien, mehrere Briefe unter die anwesenden Gäste austheilend. — Als er mich erblickte, kam er auf mich zu, und mit den Worten: „Ach scheene, liebes Herrchen! daß ich Sie treffe, da ist ein Empfohlenes an Sie!" — reichte er mir ein zierliches Briefchen; ich erbrach es, es enthielt nur die kurze Anzeige:

„Morgen ist die Somnambule, Francilla singt die Amina und grüßt bestens! Kommen Sie!

Ihr Freund J. P. Pixis."

„Mein Pferd!" schrie ich dem Aufwärter zu, er sprang hinaus, ich faßte meine Tänzerin, wirbelte etliche Male mit ihr durch den Saal, daß ihr der Athem verging, folgte dann dem Kellner, warf mich auf mein Roß und jagte nach Dresden.

Ich hatte mir aber trotz meiner Eile fest vorgenommen, die liebliche Francilla nicht eher wiederzusehen, als bis nach der Aufführung der Somnambule, und ich hielt Wort, so sauer mir's ankam; denn mit Francilla zu schwatzen, mir von ihr erzählen zu lassen, manchmal auch ein wenig mit ihr zu streiten — ging mir über Alles. Als ich den Morgen nach der Vorstellung in ihr Zimmer in der Stadt Gotha auf der Schloßgasse trat; kam sie mir langsam und traurig entgegen, ungewöhnlich blaß

— mit trüben Augen, und bot mir stumm die Hand, indem ein schmerzliches Zucken ihren lieblichen Mund umspielte. Ich stutzte, das Jubelwort, womit ich sie, die herrliche Amina, begrüßen wollte, erstarb mir auf den Lippen, ich sah sie ängstlich an.

„Haben Sie mich gestern gesehn?" fragte sie endlich, wehmüthig lächelnd —

„Freilich, Francilla! und der liebe Gott weiß, wie ich aus der Loge nach Hause gekommen bin, und was ich diese Nacht Alles phantasirt und geträumt habe! — O mir ist das Herz so voll! im Kopfe geht mir's um und um! — Ich hatte Ihnen so viel zu sagen, aber Sie" —

„Ich bin traurig!" fiel Francilla mir klagend ins Wort, „ach ja! und Sie werden's auch seyn, wenn Sie erst wissen —

„„Nun, was Francilla?"" —

„Daß der gute Bellini todt ist!" rief Francilla, indem sie bitterlich zu weinen anfing.

Ich stand erschüttert — Bellini todt! der herrliche jugendliche Meister, dessen liebliche Tonschöpfung mich noch vor wenigen Stunden entzückt hatte. Trauer und Bitterkeit stritten in meiner Brust — „warum eben er so früh von uns scheiden? warum eben er, nicht nur groß als Künstler, sondern auch als Mensch geliebt und geachtet von Allen, die ihn kannten! — warum nicht einer von den vielen Schurken und Narren, welche den Namen Künstler, Mensch um allen Credit bringen könnten, wenn man den Menschen, den Künstler nach ihrem verpfuschten Bilde beurtheilen wollte? — Warum — meine Bitterkeit steigerte sich bis zur Anklage gegen die

gütige Vorsicht, — warum nicht z. B. jener schielende heimtückische Clavierlehrer Elias Hegrin, dessen Erbärmlichkeit als Mensch und Künstler hier zum Sprüchwort geworden ist, und der ein würdiges Seitenstück zu Heine's „spitzbübischem noch ungehängtem Mäckler" abgäbe?" —

Francilla unterbrach mein grollendes Nachsinnen; sie versuchte es, sich zu fassen, hauchte auf ihr Taschentuch, preßte es an die Augen und ging, ihr schönes Album herbeizuholen, um mir zu zeigen, wie hübsch darin meine Zeichnung sich ausnehme, die ich ihr geschenkt, und welche sie als Romeo darstellt, in dem Augenblick, wo Julia im Sarge erwachend seinen Namen ruft, und er, wähnend, es sey die Stimme eines Engels, den Blick nach oben richtend, lispelt: „Sie ruft mich — ja ich komme!" —

Sie durchblätterte das Album, welches sie, auf dem Divan sitzend auf dem Schooße hielt; ich kniete vor ihr, in ihren leicht erregbaren Gesichtszügen den Eindruck beobachtend, denn dieser oder jener Name auf sie machte. Es war das lieblichste Wechselspiel, das sich denken ließ; fast stolz blickte ihr sonst sanftes schmachtendes Auge, als sie die schlechtgeschriebenen, aber erhebenden Zeilen der großen Judith Pasta las; lieblicher lächelte Henriette Sontag selbst nicht wie Francilla, da sie den Namen der Gräfin Rossi mir zeigte; bei dem Namen des Onkels Pixis in Prag wurde mir viel von seinem häuslichen Stillleben, seiner Frau und der Mutter erzählt und tausend Grüße mir aufgegeben, im Fall ich, „früh oder spät, einmal wieder nach Prag käme, und es solle nur Keiner die kleine Francilla vergessen!" — plötzlich jedoch stockte sie in ihrer heitern Geschwätzigkeit,

denn die beiden Namen, welche jetzt einander gegenüber standen, lauteten Vincenzo Bellini und Maria Malibran. Maria hatte herzige Worte geschrieben, Bellini eine Stelle aus den Capuletti's, und zwar den Anfang jener tief ergreifenden Klage, wo Romeo den Tod Julia's erfährt. —

Ohne ein Wort zu sagen, nahm Francilla mir den silbernen Zeichenstift, welchen sie mir vor einigen Tagen geschenkt hatte, aus der Hand, zeichnete ein großes Kreuz unter Bellini's Namen, und reichte mir den Stift mit einem Blick, den ich nie vergessen werde, wieder. — „Eine Frage!" bat ich, um die peinliche Pause zu unterbrechen, „eine Frage, liebe Francilla! warum benutzen Sie zu dem letzten Akt der Capuletti nicht Bellini's, sondern Vaccai's Musik? So sehr ich Vaccai's Talent anerkenne, und so gern ich zugestehe, daß manches Einzelne in seiner Composition einfacher und bedeutender hervortritt, als selbst in der unseres verklärten Freundes, so bleibt es doch gewiß, daß Bellini's Musik dem Uebrigen sich inniger anschließt; namentlich hat der Schluß: „grausamer Vater! sieh hier dein Werk!" welcher bei Vaccai ganz wegfällt, etwas so tief Ergreifendes und doch zugleich Beruhigendes, daß ich ihn höchst ungern vermißte, und ich glaube, unser ganzes Publikum mit mir." Francilla sah mich ernst an, dann sprach sie mit einem seltsam feierlichen Tone: „Höre mir zu, ich will dir eine Geschichte erzählen; da wirst du finden, warum unser armer Freund so früh sterben mußte, und warum Maria und ich seinen letzten Akt nicht singen können.

Und das Auge fortwährend fest auf das Kreuz unter Bellini's Namen heftend, erzählte mir Francilla:

„Du weißt, mein Freund, daß Vincenzo am Fuße des Aetna geboren ward — ach! es sah's ihm Keiner an, dem ehrlichen Vincenzo; denn er war blond, blauäugig, weiß und roth, wie Eure hübschen Dresdnerinnen, und die Wahrheit zu sagen, oft ein wenig unausstehlich durch sein süßliches stutzermäßiges Wesen, und darum lachte ich auch so, als du, mein Freund, vor einiger Zeit mir beschriebst, wie du dir ihn dächtest.

„Glich er aber nun in seinem Aeußern ganz und gar einem gewöhnlichen jungen Herrchen, und auch, — wie schon gesagt, in seinem Benehmen — ich erzähle wohl recht schlecht, mein Freund?“ — fragte sie lächend, sich unterbrechend —

„Nicht doch, liebe Francilla!“ versetzte ich, — „ich bitte, erzählen Sie weiter!“ — und sie fuhr fort:

„Nun, ich will sagen: glich der gute Vincenzo so obenhin ziemlich einem Narren, so fand sich es doch bald, daß er ein ächter Sohn Siciliens war, und daß trotz seiner Weichheit, trotz seiner Sanftmuth, alle Gluth des Südens in seiner Brust loderte. Ich weiß nicht, wie ich dir die wunderbare Natur Bellini's recht lebhaft mit wenigen Zügen zur Anschauung bringen soll. Er war nicht wie der Vulkan seiner Heimath, wo du erst üppige Fluren, gewaltige Wälder, Schneefelder durchwandelst, und endlich durch eine grausige Lavawüste an den Rand des gähnenden Feuerschlundes gelangst; — noch war er wie der Hekla in deinem Vaterlande, wo das ewige Feuer unter ewigem Eise flammt; er glich einem englischen Garten, im sentimentalen Geschmack, mit hübschen Laubgängen, mit einem stillen Wasser, worin sich der Mond spiegelt — (zu Zeiten ein bischen weinerlich! —) hin und wieder von lieblichen Blumenanlagen durch-

zogen, nicht ohne winzige Tempelchen, Schneckenberge und dergleichen Unsinn! Ach Gott! ich seh' ihn noch leibhaft vor mir! Nicht wahr? einem solchen Garten, halb hübsch, halb langweilig — sieht es kein Mensch an, daß unter ihm ein feuriger, tiefer Abgrund verborgen ist? — So war's aber doch bei'm Bellini! und das Feuer, das in seiner Brust glühte, war die Liebe zur Kunst und zu Marien."

„Wie, Francilla? —"

„O, ich weiß es gewiß! er hat die Malibran geliebt wie seine Kunst, wenn nicht mehr! Und wie konnt' es auch anders seyn? Verherrlichte sie nicht vor Allen seine Tondichtungen? War sie es denn nicht, die, begeistert von dem unnennbaren Etwas, das allen seinen Schöpfungen einen so eignen Reiz verleiht, alle andern Sänger begeisterte, daß sie ihr halfen, Bellini's Werke würdig darzustellen? — Dagegen dachte Bellini aber auch bei Allem, was er dichtete: „was wird die Malibran dazu sagen?" Sie war seine Muse, sein Ideal, seine Herrscherin im Reiche seiner Kunst! Ohne sie konnte er gar nicht leben! — Wär' ich die Malibran, ich glaube, ich überlebte ihn nicht lange."

„Liebe Amina! Sie vergessen, daß die Malibran den Herrn Beriot geheirathet hat?"

„Nein, das vergesse ich nicht, denn ich weiß noch gar wohl, was für ein Gesicht der gute Vincenzo machte, als er die Nachricht bekam, und wie bleich er wurde und wie er zitterte und stotterte und die Gesellschaft still verließ. Er hatte wohl nie daran gedacht, daß er die Malibran heirathen könne, denn er war auf dem Tag nur ein Jahr älter als sie, und sie hatte ihn immer behandelt, als wäre sie zehn Jahre älter wie er! Aber ich

wette was, er hätte es auch nie für möglich gehalten, daß sie wieder heirathen könne, nachdem sie von dem garstigen Malibran sich getrennt! Und auf den Herrn Beriot, der sich schon einmal um der Sontag willen todt schießen wollte, sich aber besann und es bleiben ließ, hätte der Vincenzo vollends nicht gerathen.

„Der Schlag war gefallen, der arme Bellini schlich traurig umher, er vermied die Malibran, wo er konnte, und sah er irgendwo von weitem Herrn Beriot kommen, so floh er, mit den zusammengeballten Händen krampfhaft zuckend; nicht aus Furcht vor Herrn Beriot, sondern aus Furcht, daß ihn einmal der böse Feind verleiten könne, seinem glücklichen Nebenbuhler nachzuschleichen und auf gut sicilianisch — (hier schwang Francilla mit flammendem Blick den Arm, wie einer, der einen raschen Dolchstoß führt) — verstanden?"

„Vollkommen, mein lieber Romeo! die Pantomime ist deutlich."

„Ja, und ich kenne einen gewissen Jemand, der sich kein Gewissen daraus machen würde, seinen beglückten Nebenbuhler ohne Weiteres umzubringen. Gott bewahre mich in alle Ewigkeit vor einem solchen mordlustigen Anbeter! — Doch zu meiner Geschichte zurück! — Wer weiß, was noch geschehen wäre trotz der Sanftmuth und Weichherzigkeit des guten Bellini! Aber die Malibran verließ Paris, und ging in Begleitung ihres Gatten nach Italien.

„Es ist gewiß, daß Bellini nie einem Menschen ein Wort von seiner unseligen Leidenschaft vertraute, (so nenn' ich das Gefühl, das jetzt ihn beherrschte; denn seine Liebe zur Malibran hatte ihn erhoben, begeistert,

und konnte ihn nie unglücklich werden lassen), demungeachtet blieb sie seinen Freunden nicht lange ein Geheimniß, und Maria Malibran mußte sie errathen haben, denn von Stund' an sang sie Bellini's Sachen nur ungern! Nur als Romeo trat sie überall noch auf, und es war, als könne sie sich von dieser Rolle nicht trennen. Da begab sich es aber bei der letzten Aufführung der Capuletti in Mailand, daß im letzten Akt in dem Moment, wo Romeo das Gift nimmt, ein solcher Todesschauer durch Mariens Glieder rieselte, daß sie kaum vermögend war, an diesem Abend ihre Parthie zu Ende zu führen, und nach der Vorstellung schwor sie, daß keine Macht der Erde sie bewegen solle, noch einmal den Romeo des Bellini zu singen. Sie sang von nun an Vaccai's Composition, doch hatte sie sich zuviel zugetraut, ganz konnte sie von der Musik des armen Vincenzo nicht scheiden, und sie kehrte später wieder insoweit zu ihm zurück, daß sie die ersten Acte der Bellinischen Capuletti beibehielt, und nur den letzten Act von Vaccai singt.

„Als aber Vincenzo, von diesem zweiten Treubruch seiner angebeteten Freundin Kunde erhielt, meinte er, nun sey es ganz und gar mit ihm aus, und er wollte nichts mehr schreiben und gar nichts mehr denken, und schwatzte albernes Zeug und lächelte sauersüß, wenn man ihn anredete, oder wenn er sprach; kurz, ward jetzt ganz unausstehlich.

„Da kam eines Tages der dicke, kolossale Lablache zu dem armen Vincenzo auf's Zimmer, und Vincenzo lag matt und müde auf dem Sopha und regte sich nicht und blinzelte den Eintretenden nur mit halbgeöffneten Augen an.

„Lablache that seinen ungeheuern Mund aber sehr weit auf und redete mit seiner mächtigen Baßstimme wie eine Posaune auf den Vincenzo ein, also sprechend: „Gottes Tod, Mästro! was liegt ihr hier, wie ein fauler Schlingel von Lazzaroni auf dem Molo, und arbeitet Euch zu Tode mit Nichtsthun? Auf, Bellini! auf! an's Werk! Paris, Frankreich, ganz Europa, ist der Erwartung voll, was ihr Neues bringen werdet nach Eurer Norma, welche Eure Widersacher verstummen machte. Bellini! hört Ihr nicht?"

„Ich höre sehr wohl, mein theurer Lablache,"" versetzte mit weinerlicher Stimme Bellini — „Sie wissen es ja, Bester, daß ich ein gutes Gehör habe, und wär' es auch nicht der Fall, Ihr vortrefflicher metallreicher Baß dringt schon durch! — aber ich bitte Sie, liebster Freund, seyn Sie nicht böse, wenn ich Sie ersuche, daß Sie mir Ruhe gönnen und mich allein lassen; denn, die Wahrheit zu sagen, so bin ich wirklich jetzt zu Nichts aufgelegt. — Ach, du lieber Gott! mir ist jetzt Alles gleichgültig, wo nicht gar zuwider.

„Lablache trat einen Schritt zurück, schlug seine Riesenhände zusammen und rief so laut, daß die Wände bebten: „Hör' ich recht? So sprecht Ihr Bellini? Ihr, der Ihr bis jetzt unaufhaltsam dem herrlichsten Ziele entgegen eiltet und nicht nachlassen wolltet, bis Ihr es erreicht hättet? Mensch! Mästro! Freund! Wär' es möglich, daß eine tolle wahnsinnige Leidenschaft Euch so weit bringen könnte, nachzulassen in Eurem rühmlichen Streben, aufzugeben das herrliche Ziel, das Euch winkt? Mord und Tod! Bellini! Ermannt Euch! Gebehrdet Euch nicht, wie ein girrender Damöt, der um seine Doris oder Phyllis in miserables Gewinsel ausbricht. Euch

stehen andre Klänge zu Gebot, wenn Ihr nur wollt! Zum Teufel mit dem weibischen Gewinsel um eines Weibes willen! sag' ich noch einmal. —"

„Mein guter Lablache!" entgegnete Bellini sehr sanft, aber in sichtlicher Verlegenheit — „Mein guter Lablache! Sie thun mir wahrlich Unrecht! Ich weiß gar nicht, wie Sie auf den seltsamen Verdacht gerathen! — ich winsele ja nicht! — wie könnte ich — wie sollte mich — oder ich mich — ein Weib — oder um eines Weibes willen —"

„Haltet nur das Maul!" unterbrach Lablache ihn ärgerlich — „wollt nur nicht leugnen! Ich weiß wo Euch der Schuh drückt, versteht Ihr mich? Ich weiß es." —

„Bellini blickte schweigend zu Boden —

„Wie Ihr da vor mir steht!" fuhr Lablache fort — „Gottes Tod! wie ein ertappter Schuljunge — Bellini! habt Ihr mir Nichts zu sagen?"

„Da seufzte der arme Vincenzo tief, und sprach leise: „Wenn mein Schweigen mich verrieth, daß Sie Alles wissen, so sey es drum; lügen mag ich nicht; dann wissen Sie aber auch, daß sie nichts mehr von mir singt."

„Da packte Lablache den jungen Maestro mit Riesenkraft bei beiden Schultern, riß ihn aus den weichen Kissen des Sophas in die Höhe, schüttelte ihn derb und rief mit flammenden Augen: „Ich — ich will Dir ein Lied singen!" und mit einer Stimme wie Donnerlaut und Siegesjubel begann er das Allegro jenes berühmten Duetts aus den Puritanern: „Suoni la tromba e intrepido." und Bellini's bleiches Gesicht röthete sich, Thränen entstürzten seinen Augen; sich an Lablaches Brust werfend stimmte er mit ein in den begeisternden Gesang, und, als sie geendet hatten, versprach Vincenzo dem

Freunde mit Handschlag und Wort, daß er in wenigen Wochen die Composition der ganzen Oper beenden wolle.

„Vincenzo hielt Wort. Schon nach wenigen Wochen konnte er seinem Freunde die vollständige Partitur der Puritaner überreichen. Lablache rieb sich vergnügt die Hände und versprach dem Meister, daß die Darstellung des Werkes würdig seyn solle.

„Die Parthieen wurden ausgetheilt, die Proben begannen.

„Nach der ersten Probe begab sich Bellini auf sein Landhaus nach Puteaux, nahe bei Paris.

„Eine leichte Unpäßlichkeit hinderte ihn, bei der zweiten Probe zu erscheinen. Eben war, am Abend der ersten Vorstellung, das berühmte Duett unter dem stürmischen Beifall des entzückten Publikums wiederholt worden, als sich im Saale die Nachricht verbreitete: „vor einer Stunde ist Bellini auf seinem Landhause verschieden."

Francilla schloß das Album rasch zu, erhob sich und trat ans Fenster. —

Leise wollte ich mich entfernen, da wandte sie sich, und sprach sanft: „Bleiben Sie, mein Freund! Ich habe Ihnen heute noch nichts vorgesungen! Sie setzte sich an den Flügel, griff einige volle Accorde, und begann dann mit ihrer wunderbaren, tiefergreifenden Altstimme langsam und feierlich in Es-dur:

Es schwand der Sonne letzter Strahl,
Es naht die stille Nacht. —
Und Sterne funkeln ohne Zahl
In freundlich stiller Pracht.

Und alle Blüthen hauchen Duft!
Und leis' Getön bebt durch die Luft.

Wie wird mir doch das Herz so leicht,
Als wär' mein Sehnen all' erreicht —
Und mir mein Engel nah!

Er ist es, ja, mir sagt's mein Herz:
Bald endet meine Bahn.
Befreit von allem Erdenschmerz
Trägt er mich himmelan.

Das Weh, daß hier durchzuckt die Brust
Es wird mir dort zur reinsten Lust,

Und was mir nimmer hier gelang,
Dort tönet meines Liedes Klang
Wie ich es tief empfand.

So nah' denn — holder Genius! —
O nahe bald Dich mir,
Und reiche mir den Weihekuß!
Ich folge freudig Dir.

Und wallt Sie — der ich mich ergab —
Einst zu des armen Sängers Grab —

Dann blühe ein Vergißmeinnicht
Entgegen ihr, das sinnig spricht:
„Auch dort noch — liebt er Dich."

Es wäre vergeblich, den wunderbaren Ausdruck beschreiben zu wollen mit welchem Francilla das Lied vortrug! — Wer je ein Aehnliches von ihr hörte, nur der vermag es zu ahnen.

Als sie geendet hatte, trat Pixis in's Gemach — „Potz Tausend!“ — rief er, als er uns beisammen erblickte — „Musicirt Ihr schon wieder?“ —

„Francilla“ — versetzte ich — „Francilla hat mir von Bellini's unglücklicher Liebe zur Malibran erzählt.“

„Glauben Sie Ihr kein Wort,“ lachte Pixis; „wenn sie auf das Kapitel kommt, lügt sie oder dichtet sie hinzu, trotz einem Poeten.“

Das Gespräch wurde durch den Eintritt der lieblichen Maschinka Schneider unterbrochen, Francilla flog der Freundin entgegen, beide Mädchen beredeten sich über die auf den andern Tag festgesetzte Wiederholung der Capuletti und Montechi, ich wurde wegen der Anordnung im Grabgewölbe consultirt und zum Dank für meinen guten Rath von Francilla-Romeo und Maschinka-Giulietta den ganzen Nachmittag tüchtig vexirt.

Als ich aber endlich bei Einbruch der Dämmerung mich empfehlend meiner kleinen Freundin die Hand küßte, flüsterte sie mir gar ernst zu: „Bitte, merken Sie sich Bellini's Todestag und denken Sie heut über's Jahr an mich.“

Und ich gedachte Deiner, meine holde Freundin! als ich nach Verfluß eines Jahres in den Zeitungen las: „die Malibran sey am 23. September zu Manchester gestorben, an demselben Tage, an welchem vor einem Jahre Bellini gestorben war.“

Aus Goethe's und Zelters Briefwechsel.

(Fortsetzung.)

(Goethe über die Sonntag.)

Daß Demoiselle Sonntag nun auch klang- und tonspendend bei uns vorübergegangen, macht auf jeden Fall Epoche. Jedermann sagt freilich, dergleichen müsse man oft hören: und der größte Theil säße heut schon wieder im Königsstädter Theater. Und ich auch. Denn eigentlich sollte man sie doch erst als Individuum fassen und begreifen, sie im Elemente der Zeit erkennen, sich ihr assimiliren, sich an sie gewöhnen, dann müßt' es ein lieblicher Genuß bleiben. So aus dem Stegreife hat mich das Talent mehr verwirrt, als ergötzt. Das Gute das ohne Wiederkehr vorübergeht, hinterläßt einen Eindruck der sich der Leere vergleicht, sich wie ein Mangel empfindet.

(Zelter über Sebastian Bach.)

An Goethe.

Was ich an Sebastian Bach den französischen Schaum nannte, ist freilich nicht so leicht abgehoben, um nur zuzugreifen. Er ist wie der Aether, allgegenwärtig, aber unbegreiflich. Bach gilt für den größten Harmonisten, und das mit Recht. Daß er ein Dichter ist der

höchsten Art, dürfte man noch kaum aussprechen, und doch gehört er zu denen die wie Dein Shakspear hocherhaben sind über kindischem Brettgestelle. Als Kirchendiener hat er nur für die Kirche geschrieben, und doch nicht was man kirchlich nennt. Sein Styl ist Bachisch, wie Alles, was sein ist. Daß er sich der gemeinen Zeichen und Namen Toccata, Sonata, Concerto etc. bedienen müssen, ist so viel, als ob Jemand Joseph oder Christoph heißt. Bachs Urelement ist die Einsamkeit, wie Du ihn sogar anerkanntest, indem Du einst sagtest: „ich lege mich ins Bett, und lasse mir von unserm Bürgermeister-Organisten in Berka Sebastiana spielen.“ So ist er, er will belauscht seyn.

Nun war er doch auch ein Mann, Vater, Gevatter, ja, Cantor in Leipzig und als solcher nicht mehr als ein Anderer, wo nicht viel weniger als ein Couperin, der zwei Könige von Frankreich über vierzig Jahre bedient hat.

Couperin ließ im Jahre 1713 die erste gründliche Anweisung das Clavier — nicht zu schlagen, sondern — zu spielen (toucher) drucken, und eignete das Werk seinem Könige zu.

Ein König von Frankreich spielt das Clavier, vielleicht gar die Orgel, das Pedal! Wer wäre da nicht hinterher gewesen? Die Couperinsche neue Methode bestand vorzüglich in Einführung des Daumens, wodurch ein fließender, sicherer Vortrag allein möglich wird. Die bessern Deutschen und Bach hatten diese Methode längst ausgeübt, da sie sich von selber versteht, doch war sie noch auf rechte und linke Hand bestimmt, wobei die letztere sichtbar geschont ist. Die Bachsche Art nimmt den Gebrauch der zehn Finger in Anspruch, welche bei ihrer

verschiedenen Länge und Kraft jeden Dienst lernen sollen; und dieser Art hätten wir nun das Unglaubliche zu verdanken, was die allerneusten toucheurs leisten. Da nun doch alle Menschen Französisch seyn müssen, wenn sie leben wollen, so ließ auch Bach seine Söhne die kleinen feinen niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben; ja, er selber versuchte sich mit größtem Glücke als Componist in dieser Manier, und so schlich sich das französische Gekräusel bei ihm ein.

Bachs Stücke sind theils Vocal theils Instrumental oder beides zusammen. In den Singstücken kommt oft Anderes heraus, als die Worte sagen, und er ist genug darüber getadelt worden; auch ist er nicht streng in Beobachtung der harmonischen und melodischen Regeln, die er sich mit größter Keckheit unterthan macht. Wenn nun aber biblische Texte zu Chören verarbeitet werden:

„Brich dem Hungrigen dein Brod ꝛc.
„Ihr werdet weinen und heulen ꝛc.
„Jesus nahm zu sich die Zwölfe ꝛc.
„Unser Mund sey voll Lachens ꝛc.

so bin ich oft geneigt, ihn gerade hier zu bewundern, mit welcher heiligen Unbefangenheit ja mit apostolischer Ironie ein ganz Unerwartetes heraustritt, das keinen Zweifel gegen Sinn und Geschmack aufkommen läßt. Ein passus et saltus führt an die letzten Pulse der stillen Mächte; ein resurrexit oder in gloria dei patris in die ewigen Regionen seligen Schmerzens gegen die Hohlheit des Erdentreibens. Dies Gefühl aber ist wie unzertheilbar, und es möchte schwer seyn, eine Melodie oder sonst ein Materialisches davon mit sich zu nehmen.

Es erneut sich nur, ja es stärkt sich, verstärkt sich bei Wiederholung des Ganzen immerfort.

Bei dem allen ist er bis daher noch abhängig von irgend einer Aufgabe. Man soll ihm auf der Orgel folgen. Diese ist seine eigentliche Seele, der er den lebendigen Hauch unmittelbar eingibt. Sein Thema ist die eben geborne Empfindung, welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem ersten zufälligen Fußtritt aufs Pedal hervorspringt. So kommt er nach und nach hinein, bis er sich isolirt, einsam fühlt und dann, ein unerschöpflicher Strom, in den unendlichen Ocean übergeht.

So ungefähr hat sein ältester Sohn Friedemann (der Hallische), welcher hier gestorben ist, die Sache mit seinen Worten angegeben. „Gegen Diesen (sprach er) bleiben wir alle Kinder.“

Nicht wenige seiner größern Orgelsachen hören endlich wohl auf, aber sie sind nicht aus: bei ihnen ist kein Ende.

So will ich denn auch hier aufhören, so viel noch zu sagen wäre. Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Cantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar. Ich könnte ihm zurufen:

Du hast mir Arbeit gemacht,
Ich habe Dich wieder ans Licht gebracht.

Freitag den 9. Juni 1827.

3.

(Zelter, über Nägeli.)

Sonntag, den 19. August. Unser Freund Nägeli hat ein Philo — theosophisch-pädagogisch-historisch-kritisch-prophetisch-musikalisches Werk von sich gegeben,

worin gesagt wird, daß die neue bis zum Scheitelpunkte gesteigerte und noch bis ins Unendliche zu steigernde Instrumentalmusik, als die Idealischhöchste — zuletzt verbunden mit hundertstimmigem Gesangschor — endlich in einer verklärten Tonschöpfung — die verklärte Menschheit darstellen wird.

Etwas mag an und in dem Gedanken seyn, den ich ihm beneiden würde, hätte man nicht vor fünfzig Jahren auch solche Einfälle gehabt, und nun — krabble ich noch immer an Deinen Liedern herum.

Solche hundertstimmige Chöre, heißt es dann, seyen in seinen schweizerischen und süddeutschen Städten schon im Werden u. s. w. Ferner:

„So kann ich mit völliger Sicherheit, den bisherigen Entwickelungsgang im Auge, voraus sagen: wie, durch welches Hauptmittel die Instrumentalmusik eine unermeßliche Idealisirung erlangen wird und muß.“ rc.

NB. Hier ist es lange noch nicht aus; das langhalsige Gerede geht immer um sich selber herum.

Mozart ist etwas stark mitgenommen; Pleyel mit Estime behandelt. Der alte Bach und Beethoven kommen am besten zu stehn. Mein armer Name kommt mit Einem blauen Auge davon. Da Du solche Sachen wohl schwerlich liesest, so magst eine Privatnotiz darüber hinnehmen, und ich werde es auch auf gute Art wieder los.

Ueber Deine Tonlehre habe ich etwas in Petto, das Dir Freude machen soll; es ist noch nicht reif, wiewohl ich mich schon Jahrelang damit herumtrage. Es betrifft die Molltonleiter. Die Sache sitzt in mir wie angenagelt, man ist aber hin- und hergerissen. In

mündlicher Unterhaltung, wenn die Gelegenheit da ist, geht mir's eher ab, und höre ich's nachher von Andern wieder aussprechen, so möchte ich meine eigenen Gedanken auslachen.

(Zelter, über Mozarts Requiem.)

Endlich wäre denn die vielbesprochene nach Handschriften berichtigte Partitur des Mozart'schen Requiem in unsern Händen, und wir wissen, was wir wußten. Da Du die Zeitschrift Cäcilia kennst, so muß Dir ja wohl das bittersauere Geschwätz des Herrn Gottfried Weber in Darmstadt gegen die Authenticität des posthumen Werks bekannt geworden seyn. Es ist nämlich behauptet, das Requiem sey so gut als nicht von Mozart, ja wenn es wäre, so wäre es das Schwächste, ja das Sündlichste, was je aus der Feder des berühmten Mannes gekommen. Genug, Mozart habe das Werk unvollendet hinterlassen, nach seinem Tode aber sey der Süßmayer herzugetreten, habe Mozarts Gedanken unterschlagen und durch seine Vervollständigung sey das Werk corrumpirt, wo nicht vergiftet worden; die Welt lebe endlich seit Mozarts Tode über diesen Nachlaß in einer bewundernden, ja zu bewundernden Täuschung, die auf einer mährchenhaften Entstehung beruhe, und noch Keiner habe das Herz gehabt die Makel, Flecke und Gebrechen einer verfälschten Kunstarbeit ans Licht zu bringen. So lautet der Webersche Humor.

Nun ist man doch auch von Jugend an in der Welt gewesen; Mozart ist zwei Jahre vor mir (1756) geboren, und wir erinnern uns der Umstände seines Ablebens nur zu wohl. Mozart, sag' ich, dem bei sicherer Schule das Produciren so von Handen ging, daß ihm zu hundert

Dingen Zeit blieb, die er mit Weibern u. dgl. hinter sich bringt, hatte eben dadurch seiner guten Natur zu nahe gethan. So kommt er auch zu einer Gattin, zu Kindern, und in die äußere Noth, worin sich seine bürgerliche Existenz verliert. Auf dem Siechbette, häuslich gedrückt, gequält, verrufen, ohne hülfreiche Freunde, fehlt endlich das Nöthigste. Ein Biedermann bestellt eine beliebige Arbeit, um auf feinste Art Geld herzugeben. Ein Opernbuch ist nicht gleich vorhanden, und Mozart sagt: so will ich ein Requiem machen, das Sie zu meinen Exequien brauchen mögen. Die Schwäche nimmt zu; geistliche Vorsorge nähert sich, und in ernsthafter einsamer Selbstbeschauung entwickeln sich gewisse Anfänge einzelner Theile des Requiem (wie Du sie einst Deinem Gretchen so wahr beigegeben hast) dies irae — tuba mirum — rex tremendae — confutatis — lacrimosa — und gerade diese Stücke sind es, welche die tiefste Zerknirschung eines religiösen Gemüths, und zugleich von einer Seite die letzten Reste einer großen Schule, und von der andern Seite den leidenschaftlichen Sinn eines Theater-Componisten offenbaren. Der Styl ist also vermischt, ungleich, ja brüchig, und so entsteht die Verwirrung, worin sich die heutige Kritik so sehr gefällt. So lautete damals die Tradition, aber kein Biedermann wollte es laut wiederholen.

Nach Mozarts Tode tritt der gute Süßmayer als treuer Freund heran, setzt das Requiem zusammen, ergänzt das Fehlende, und die nothleidende Familie erhält dadurch einen Zuschuß, ihre Blöße zu decken. Das Werk wird verkauft, gedruckt, und Süßmayer erklärt sich, so gut er kann, über seinen Antheil am Werke, und geht seinem Freunde bald in die Ewigkeit nach.

Nun kommt oben genannter Hans Taps, beschuldigt den Freund der Verfälschung, der Lüge, und spricht im verächtlichsten Tone von einem wohldenkenden Freunde, ohne einmal ein sicheres Kriterium anzugeben: wo denn eigentlich Mozart steckt und wo Süßmayer? schreibt dem Süßmayer zu, was er gar nicht kann gemacht haben, und vice versa. Ohne zu bedenken, daß, wenn sich ein geschickter Mann wie Süßmayer zusammennehmen will, er ganz wohl selbst das dormitat Homerus umgehen könne. Und das ist geschehen. Das benedictus ist so vortrefflich, als möglich, und kann nicht von Mozart seyn, die Schule entscheidet so etwas. Süßmayer kannte Mozarts Schule, aber er war nicht drinne gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht, und davon finden sich in dem schönen benedictus hier und dort Spuren. Was dagegen an Mozarts Arbeit getadelt wird, das soll Süßmayer gemacht haben. So erklärt der Beurtheiler das erste Stück Requiem für Händeln abgeborgt, deshalb könne es nicht von Mozart seyn, der sich öfter und ohne es zu läugnen in Händelscher Art versucht hat, um sich selber zu überzeugen, daß er so etwas auch machen könne. In diesem Stücke kommt außer dem Chorgesange ein Cantus firmus vor, und zwar auch eine alte Melodie, und rathe einmal welche? — Es ist die einfache Melodie — wie kommt das magnificat anima mea in ein requiem? — kurz es ist der alte auch im Lutherischen Choralbuch bis auf den heutigen Tag befindliche Cantus firmus: Meine Seele erhebt den Herrn. Vorhin nannte ich das Werk brüchig, ungleich, d. h. die Stücke sind sämmtlich so gut als eingelegt, und wer sie als Ganzes zusammen betrachten will, der irrt; und das ist der Fall mit mehrern tüchtigen Componisten; und aus

solchen Stücken besteht das ganze Requiem, und doch ist es das allerbeste, was mir aus dem vorigen Jahrhunderte bekannt ist.

Ehe Mozart sich in Norddeutschland umgesehen hatte, mag ihm Händel als das kräftigste deutsche Talent vorgeleuchtet haben; einige seiner Stücke sind überschrieben: nel Stilo di Haendel. So kommt Mozart nach Leipzig, noch bei Hiller's Leben, und reißt die Ohren auf über den Sebastian Bach, zu Hillers großer Verwunderung, der die Thomaner Muttersöhne mit Abscheu gegen die Cruditäten dieses Sebastian zu erfüllen sucht. Was thut Mozart? Er versucht sich in dieser Art mit einer Gewandtheit, die nur eine solche Schule geben kann. Laß Dir einmal den Gesang der schwarzen Männer in der Zauberflöte (vor der Feuerprobe) produciren. Es ist eingelegt, es ist der Lutherische Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen, auf Bachsche Art mit dem Orchester verbunden. u. s. w.

Anekdote.

Der Violinmacher Hindle in Stuttgart kündigte in den schwäbischen Provinzialblättern an: „Daß er Violinen verfertigen thäte, auf welche selbst Kindle von sechs Jahre kratze könne, ohne das Ohr im geringste zu zerfleische.“

Gallerie der berühmtesten Violinisten.

Corelli. — Geminiani. — Carbonelli. — Tartini. — Veracini. — Nardini. — Felice Giardini. — Giornovichi. — Viotti. — v. Beriot. — Spohr. — Mayseder. — Paganini. — Ole-Bull.

Die Violine scheint besonders Italien anzugehören. Sie eignet sich für das Leidenschaftliche und Glänzende, für das Kräftige und Zarte; und wie das moderne Italien, geschmeidig und fein, so ist auch außer der menschlichen Stimme kein Instrument so fähig. die innersten Gefühle der Seele auszudrücken. Sie übertrifft alle andern Instrumente an Melodie, an Grazie, an Weichheit, an Stärke. Die Musik eines Volkes entspricht seinem Charakter, seinen Gewohnheiten, selbst dem Breitegrade, unter welchem es lebt. Der Gesang der Thalbewohner hat einen andern Rhythmus, als der der Bergbewohner; die Barcarolle des venetianischen Fischers hat keine Aehnlichkeit mit der Seguedille des andalusischen Maulthiertreibers. Scheint das Horn nicht erfunden zu seyn, um das Echo herauszufordern und in den Gebirgen von Fels zu Fels wiederzuhallen? Die Guitarre ist das natürliche Instrument der Bewohner der iberischen Halb-

insel. Ihre leichte Eleganz, ihre Harmonie, ihr unruhiger und zärtlicher Ausdruck entsprechen dem Charakter des Volkes, das seine Genüsse zu theuer zu erkaufen meint, wenn es sie durch seine Arbeit bezahlen soll. Die Violine stammt aus Italien, und ihr Effekt entspricht auch ihrem Vaterlande; wenigstens ist es Italien, welches zuerst in der Kunst des Violinspiels sich ausgezeichnet hat, und dem wir die berühmtesten Violinspieler verdanken.

Im Jahr 1577 lud Catharina von Medicis ihren Landsmann Baltazarini zu sich nach Frankreich ein. Das Talent dieses Virtuosen war das Entzücken eines eleganten und vergnügungssüchtigen Hofes. Die Violine, welche mit der Nichtachtung der Minnesänger ihren Credit verloren hatte, trat wieder in ihre Rechte ein, und wurde das Modeinstrument. Man befreite sie von zwei Saiten und von den Guitarrestegen, und sie erhielt fast ganz die gegenwärtige Form, deren letzter Bau Tartini angehört.

Erst am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts entschlossen sich die italienischen Virtuosen die Bahn zu brechen. Das politische und commercielle Uebergewicht der Engländer stand schon sehr fest, aber man hatte noch kein Vertrauen auf ihren Geschmack und ihre Neigung für die Künste. Seit dieser Zeit konnte Europa bemerken, daß wenn auch den Engländern der musikalische Sinn fehle, sie doch nie der Musik ihren kräftigen Schutz verweigern. Ausgezeichnete Künstler, mittelmäßige Sänger, cosmopolitische Musiker sind immer sicher, bei jener Nation, wenn auch nicht großen Ruhm, doch Gunst und Geld zu erwerben. Italien liefert Künstler; Frankreich verschafft ihnen ihren Ruf, und England bereichert sie.

John Bull mag sich mit dem ihm zukommenden Theil zufrieden stellen: er ist der Schatzmeister der schönen Künste. Dieser Titel gibt freilich nur eine schwache Befugniß zur Kritik; doch sey es wenigstens vergönnt, die Biographie einiger großen Meister einem englischen Schriftsteller zu entnehmen, um die Erinnerung an einige derselben wieder im Gedächtnisse aufzufrischen.

Der berühmte Corelli, geboren im Jahr 1653 zu Fusignano, ist der erste Violinspieler nach der Schule. Er besuchte im Jahr 1672 Paris, reis'te hierauf in Deutschland, wo ihn der Herzog von Baiern einige Zeit in seinem Dienste behielt, und setzte sich sodann nach einer zweijährigen Abwesenheit in Rom fest. Damals componirte er seine Sonaten und seine baletti di camera, wodurch er seinen Ruf als Componist gründete.

Man muß zum Ruhme dieser Jahrhunderte, die sich kaum von der Barbarei des Mittelalters losgemacht hatten, und in welchen alle Unruhen bürgerlicher Kriege stattfanden, bemerken, daß man nie einen größern Enthusiasmus für Fortschritte aller Art erlebt hatte. Es war weder persönliche Eitelkeit, noch Sinnengenuß, was man zu befriedigen suchte; mit brennender Begier ergriff die Jugend Alles, was nur im Stande war, den Geist aus seinem langen Schlummer zu erwecken. Die großen Schulen der classischen Literatur, der Malerei, der Baukunst und der Musik, die damals zum ersten Male in Italien eröffnet wurden, waren kaum geräumig genug, alle die Schüler aufzunehmen, die aus allen Nationen herbeiströmten. Die Celebritäten dieser Schulen erfreuten sich allgemeiner Anerkennung. Selbst die Professoren der trockensten Wissenschaft, z. B. des römischen Rechts, hatten Tausende von Zuhörern, und der

große Maler hatte seine „seguaci,“ die ihn fürstlich belohnten.

Kaum hatte sich das Gerücht verbreitet, Corelli habe die Direction der Oper in Rom übernommen, als man aus allen Punkten Italiens und aus verschiedenen Gegenden Europa's herbeiströmte, um ihn zu hören. Der Cardinal Ottoboni, selbst ein Mann von Talent, war ein Freund des großen Musikers, welcher den Concerten, die jener jeden Montag in seinem Palaste gab, vorstand. Er nannte Corelli den „virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostro tempo.“ Der Styl Corelli's zeichnete sich durch Grazie, Weichheit, Natürlichkeit und Einfachheit aus. Blieb auch etwas von dem Effekt zu wünschen, nach welchem unsere jetzigen Virtuosen so gern streben, so war dagegen seine Accentuation ausgezeichnet. Die Violine Corelli's erinnerte, nach dem Ausdrucke von Geminiani, an die sanfteren Töne einer Trompete. Noch viele Jahre nach dem Tode ihres Meisters spielten auf seinem Grabe dessen Schüler jährlich eine seiner Compositionen, ein rührendes Ständchen, und um so schmeichelhafter, als hier keine Schmeichelei zu suchen war.

Francisco Geminiani, von dem wir so eben sprachen, wurde im Jahr 1680 zu Lucca geboren. Er lernte die Anfangsgründe der Musik bei Scarlatti, und ergänzte sodann seine Studien unter der Leitung Corelli's. Der Ruf, den er sich in Rom erworben, und sein Titel als erster Schüler des großen maestro, verschafften seinem Namen bald in ganz Italien Eingang. In Neapel schätzte man seinen glänzenden und geschmackvollen Vortrag; aber man hielt ihn nicht für geeignet, einem Orchester vorzustehen. Sein Ungestüm, seine Hitze rissen

ihn unaufhörlich fort, und er vergaß seine Mitspieler Dadurch zog er sich den Vorwurf zu, den Takt zu vernachläßigen.

Im Jahr 1714 kam Geminiani nach London. Georg I. saß damals auf dem Throne. Dieser Fürst steht gerade nicht im Rufe, die schönen Künste besonders protegirt zu haben, aber er war ein Deutscher, und liebte die Musik. Der Baron von Kielmansegge, ein geborner Hannoveraner und Kammerherr des Königs, erklärte sich zum Mäcen des jungen Violinspielers. Geminiani hatte die Ehre, sich vor dem Monarchen in dessen Zimmer hören zu lassen. Händel begleitete ihn auf dem Clavier. Entzückt erklärte Georg, daß die Geige in solchen Händen die Königin der Instrumente sey; mehr bedurfte es nicht, um einen Künstler in die Mode zu bringen, namentlich einen Künstler von Geminiani's Verdiensten. Seine Herrschaft dauerte lange; sie dauerte fünfzehn volle Jahre. Während dieser langen Periode wagte man Keinen mit ihm in Beziehung auf die Vollkommenheit der Ausführung, auf die Eleganz, Frische und Lebhaftigkeit seines Styls zu vergleichen. Er schrieb hierauf didaltische Werke und Abhandlungen über die Harmonie und erfand zuerst jene nachahmende Musik, von welcher die „Prager Schlacht" das volksthümlichste und langweiligste Stück ist. Geminiani hatte auch die ausschweifende Idee gefaßt, die Hauptpartie des dreizehnten Buchs aus dem befreiten Jerusalem durch Töne wiederzugeben; allein alle Geschicklichkeit des Componisten muß nothwendig scheitern, sobald er den Kreis desjenigen überschreitet, was sich durch Töne nachahmen läßt. Mag es ihm auch gelingen, den Marsch der Armeen, den Hufschlag der Pferde auf dem erdröhnenden Boden, den Sturm

und so manches Andere auszudrücken; die heißen Berathschlagungen des Kriegsraths, die verschiedenen Evolutionen der Truppen und die heimlichen Drohungen der Verschwörer kann er doch nie durch Töne wiedergeben.

Nachdem Geminiani sechs und dreißig Jahre in England zugebracht hatte, begab er sich nach Irland, wo er im Jahr 1762 in einem Alter von drei und achtzig Jahren starb.

Carbonelli, ein anderer Schüler von Corelli, zeichnete sich durch sein Talent im Vortrag aus. Er kam im Jahr 1720 nach England, wo er als Capellmeister bei der Oper angestellt wurde. Seinen größten Ruf verdankt er übrigens seinem Enkel, der auch, obgleich auf ganz andere Art, die Kunst verstand, den Engländern zu gefallen. Letzerer war es, von dem man zu sagen pflegte: „In Carbonelli's Keller kommt nie ein gutes Faß Bordeaux-Wein, und nie ein schlechtes heraus. Er ist ein merkwürdiger Compositeur." Seinen Großvater, den Violinisten, welcher gleichfalls Apollo verließ, um zu Bachus überzugehen, und Weinhändler wurde, ernannte der König zu seinem Weinlieferanten, was immer ein einträglicheres Amt war, als das eines Musikers seiner Capelle.

Eine seltene Erscheinung sollte jetzt die musikalische Welt in Erstaunen setzen; es war dieß Giuseppe Tartini. Gewöhnlich machen die Künste ihre Fortschritte sprungweise. Zwischen diesen Sprüngen ist immer ein langer Zwischenraum, die Periode der Vervollkommnung, oder wenn man lieber will, des Herumtappens. Dann aber, wenn man ein Ziel erreicht zu haben glaubt, erscheint plötzlich einer jener Wundermänner, die, mit schöpferischer Kraft begabt, einen neuen Weg einschlagen.

Dieß ist die Geschichte der politischen Institutionen, es ist dieß die Geschichte der Poesie, und so auch die der Künste. Tartini wußte neuen Vortheil aus einem Instrumente zu ziehen, dessen vier Saiten alle Mysterien der Musik in sich zu verschließen schienen. Er wurde im Jahr 1692 zu Pisano in Istrien geboren. Seine neugeadelte Familie konnte nicht daran denken, einen ihrer Schößlinge herunterzusetzen, und ihn die Laufbahn eines Kaufmanns betreten zu lassen, und bestimmte ihn zum Studium der Rechte. Der junge Gesetzgeber zeigte bald einen der sonderbarsten Charaktere; man sah ihn nach einander als Matrose, Raufer, Marktschreier und Professor der Fechtkunst; dann warf er sich auf einmal mit Leidenschaft auf das Studium der Musik. Um diesen wilden unbändigen Charakter zu zähmen, sandte man den jungen Tartini im Jahr 1710 auf die Universität zu Padua, die damals nicht weniger als achttausend Studirende zählte.

Der junge Barbar, denn etwas Anderes konnte in den Augen der Italiener ein Mensch aus Istrien nicht seyn, eine Gegend, aus welcher die Republik Venedig ihre wildesten Söldlinge bezog, wurde rasend verliebt, was ohne Zweifel sehr verzeihlich ist, was aber doch emporgekommene Familien weniger verzeihen, als andere, wenn, wie es hier der Fall war, der Gegenstand der Liebe derjenigen Klasse angehört, der man entsagt hat. Die Welt stand Tartini offen; aber diese Welt war eine Wüste für ihn, und der Apollo von Istrien wäre Hungers gestorben, wenn ihm nicht ein Kloster seine Thore geöffnet hätte. Ein Mönch, sein Verwandter, schützte ihn gegen das Unglück, und seine Geige gegen die Langeweile, und durch seine reißend schnellen Fortschritte

erwarb er sich bald einen Platz im Orchester der Cathedrale. Sechs Jahre lang gab er seiner Familie kein Lebenszeichen von sich; als aber einst an einem großen Festtage der Wind den Vorhang wegwehte, hinter welchem das Orchester zu spielen pflegte, wurde Tartini durch einen seiner Kameraden erkannt, der sodann dessen Verwandte hievon in Kenntniß setzte. Eine theilweise Versöhnung fand statt: der Vater verzichtete auf die gehofften Triumphe im Gerichtssaal, und erlaubte seinem Sohne, einen Stand nach Neigung zu erwählen.

Der häusliche Zirkel ist für den Künstler von Genie ein zu beschränkter Raum. Veracini, ein berühmter Violinspieler, hatte sich einige Zeit zu Venedig aufgehalten, und Tartini hatte dadurch eine ganz neue Idee von seinem Instrumente bekommen. Venedig brachte ihn durch seinen Luxus und seine Feten von seinen Studien ab. Er zog sich nach Ancona zurück, um sich Tag und Nacht der Musik zu widmen. Sein Ruf vergrößerte sich schnell; er wurde zum ersten Violinisten bei der Kirche des heiligen Antonius von Padua ernannt, eine Stelle, nach welcher damals alle Virtuosen strebten. Tartini war nicht undankbar, denn in Folge eines Aberglaubens, über den wir jetzt lächeln, der aber seinem Herzen Ehre machte, weihte er sich und seine Violine für immer dem Heiligen. Er errichtete eine Musikschule und seine Schüler verbreiteten den Ruf ihres Meisters in den verschiedenen Hauptstädten Europa's. Von mehren Souveränen erhielt er die glänzendsten Anerbietungen, aber seine Frömmigkeit bestand jede Probe der Verführung; er wollte keinen andern Beschützer als seinen heiligen Antonius.

Man hat die Bemerkung gemacht, daß berühmte

Violinspieler im reiferen Alter die Vollkommenheit in etwas Anderem suchen, als sie dieß in ihrer Jugend thaten. Ihr Geschmack reinigt, ihr Feuer mäßigt sich, ihr Styl zeichnet sich durch Eleganz und durch die Vorneigung zum cantabile aus; sie suchen nicht mehr bloß Schwierigkeiten zu überwinden, oder durch Ueberraschungen und Kraftstreiche zu glänzen. Tartini selbst gesteht, daß er bis in sein dreißigstes Jahr wenig oder nichts geleistet habe. Die bekannte Anekdote seines Traumes beweist übrigens, mit welchem Eifer er den Studien obgelegen. Lalande, welcher sie erzählte, hatte sie aus seinem eigenen Munde: „Im Jahr 1713 träumte nämlich eines Nachts Tartini, er habe einen Pakt mit dem Teufel gemacht, und dieser stehe nun zu seinen Diensten. Es war ihm, als habe er seine Violine diesem anvertraut, um zu sehen, ob sein neuer Diener im Stande sei, ihr harmonische Akkorde zu entlocken; wie groß aber war sein Erstaunen, als er eine höchst bizarre Sonate hörte, mit so vieler Ueberlegenheit und Geist vorgetragen, daß es mit nichts zu vergleichen war, was er je in seinem Leben gehört hatte! Erwacht durch den außerordentlichen Eindruck, den dies Spiel auf ihn machte, ergriff er augenblicklich seine Violine, in der Hoffnung, wenigstens einen Theil des Gehörten wiederzufinden, aber vergebens. Die Sonate, die er nachher componirte, war in der That das Beste, was er je gemacht hatte, deßungeachtet aber steht sie so tief unter dem, was er gehört zu haben glaubte, und was ihn so tief ergriffen hatte, daß er seine Geige zerbrochen und alle Musik auf immer verabschiedet hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre, den Genüssen zu entsagen, die er seiner Kunst verdankte.

Doctor Burney, ein geistvoller Schriftsteller und selbst ein guter Musiker, gibt uns eine Schilderung von dem Charakter des Styls Tartini's. Man muß jedoch bemerken, daß Burney Klavierspieler war, und daß sein Instrument der Antipode der Violine ist. Die Wirkung, welche Tartini auf seine Zeitgenossen ausübte, kann uns allein einen Maßstab zur Würdigung seines Verdienstes geben. Seine Compositionen verlangen eine Hand, wie die war, die sie niederschrieb. Burney scheint uns ungerecht gegen den großen Künstler zu seyn, aber sein Urtheil ist deßhalb nicht weniger interessant.

„Tartini hatte Corelli zum Muster der Reinheit der Harmonie und der Einfachheit seiner Modulationen genommen; er ließ ihn weit hinter sich durch die Fruchtbarkeit und Originalität seiner Compositionen, nicht allein in Betreff der Melodieen, sondern auch in der wahren Manier, sie als cantabile zu behandeln. Zu einer großen Anzahl seiner Adagio's fehlt nur ein Text, um vortreffliche und ergreifende Operngesänge daraus zu machen. Seine Allegro's sind zuweilen schwer auszuführen, aber seine Passagen, die zu gekünstelt erscheinen könnten, gab dem Künstler die genaue Kenntniß des Fingersatzes und sein mächtiger Bogenstrich an die Hand. Wenn indessen die von seinen Schülern gespielten Adagio's und Solo's von Vollkommenheit und seelenvollem Ausdruck zeugen, so scheint ihnen doch jene Kraft, jenes Feuer, jene Freiheit des Bogens zu fehlen, welche die modernen Symphonieen erfordern."

Man muß das Talent Tartini's, des Violinspielers, nicht nach seinen musikalischen Compositionen beurtheilen. Die erforderlichen Fähigkeiten zum Componiren und zur ausgezeichneten Ausführung sind etwas sehr

Verschiedenes. Unter hundert berühmten Musikern sind vielleicht neunzig nicht im Stande, selbst etwas zu componiren. Die Fluth von schwachen und geschmacklosen, oder ausschweifenden und charakterlosen Compositionen, mit welcher die musikalische Welt in unsern Tagen überschwemmt wird, hat ihre erste Quelle in der lächerlichen Eigenliebe der Klavier-, Harfen- und Violinspieler von Ruf. Diese Herren wollen durchaus für Genies angesehen werden, und wenn sie unsere Ohren behexen könnten, so würden sie uns mit ihren Werken allein überschütten, und wir müßten auf gediegene Compositionen Verzicht leisten. Die Art von Anbetung, die ausgezeichneten Künstlern zu Theil wird, hat schon mehr als Einem den Kopf verdreht. Es gibt selbst gegenwärtig keinen Stand, der so viele excentrische Menschen lieferte, als den der Musiker.

Veracini war der extravaganteste Künstler seiner Epoche. Voll Prahlerei, voll Eitelkeit und Eigendünkel, nannten ihn seine Mitbürger nur den capo pozzo (den Hirnlosen). Folgende Anekdote möchte ihn am besten charakterisiren.

Die berühmtesten Musiker Italiens vereinigten sich zu Lucca, um la festa della Croce zu feiern. Veracini, welcher den Einwohnern von Lucca nicht bekannt war, schrieb sich ein, um ein Solo zu spielen. Als er in das Chor eintrat, bemerkte er, daß man sein Anerbieten nicht sehr beachtet hatte, und daß Pater Laurenti, aus der Brüderschaft von Bologna, den Pult einnahm, an welchem das Violinsolo gespielt werden sollte. Damals bestand das Orchester der Hauptkirchen meistens aus Geistlichen. Veracini begab sich, ohne einen Augenblick

zu zaudern, an den Pult, den der Mönch in Beschlag genommen hatte.

— Wo wollen Sie hin? fragte ihn der Bruder.

— Den Platz der ersten Violine einnehmen! war die einzige Antwort des Künstlers. Laurenti hielt auf sein Vorrecht; er erklärte dem Bewerber, daß, wenn er seine Kunst bei der Vesper oder bei der großen Messe zu zeigen wünsche, man ihm einen geeigneten Platz anweisen werde. Aufgebracht hierüber drehte Veracini dem Bruder den Rücken, und setzte sich auf die letzte Bank des Orchesters, auf den untersten Platz. Als die Reihe an ihn kommen sollte, lud ihn Laurenti, der vermuthlich die Musik dirigirte, ein, den vordern Platz einzunehmen, um von dem Publikum mehr gesehen werden zu können.

— Nein, sagte Veracini, ich spiele hier, wo ich bin, oder ich spiele gar nicht.

Er fing an. Der Ton, welchen er seiner Violine entlockte, fesselte augenblicklich die Aufmerksamkeit der Anwesenden; solche Klarheit, Reinheit und Kraft war beispiellos. Die Ehrfurcht vor dem heiligen Orte konnte den allgemeinen lauten Beifall nicht verhindern. Am Ende jeder Passage hörte man die Bravorufe sich erneuern, und der Virtuose rief, indem er sich gegen den alten Direktor des Orchesters mit triumphirender und verächtlicher Miene wandte, diesem zu: So muß man die erste Violine spielen. (Cosi si suona per fare il primo violo.)

Veracini hätte mit aller Bequemlichkeit sein Glück gemacht, wenn er nur hätte Schüler annehmen wollen; aber er lehnte es durchaus ab, Lectionen zu geben, und machte nur zu Gunsten seines Neffen eine Ausnahme. Er selbst hatte auch nur einen einzigen Lehrer, seinen

Oheim, und war auch er dessen einziger Schüler. Sein durchaus origineller Styl war bizarr, kühn, überfüllt. Mit der Geige in der Hand durchzog er Europa. Im Jahr 1745 kam er nach England. Er besaß zwei Violinen von Steiner, die er für die besten von der Welt ausgab. In Folge eines mit Frivolität gepaarten Aberglaubens hatte er die eine St. Peter und die andere St. Paul getauft. Veracini's Verdienst bestand hauptsächlich in dem Reichthum, der Tiefe und der Leichtigkeit seiner Arpeggio's, und in einer Stärke des Tones, der sich mitten aus dem lärmendsten Orchester heraus vernehmen ließ.

Man pflegte von Tartini zu sagen, er spreche mit seinem Bogen. Nardini, sein bester Schüler, zeichnete sich, mit nicht so schneidender Originalität, gleichfalls durch einen rührenden und wahren Vortrag aus. „Seine Violine," sagte der Präsident Dupaty, der das Glück hatte, ihn im Jahr 1783 in Italien zu hören, „seine Violine ist, oder hat eine Stimme. Er hat die Nerven meines Ohrs auf eine Art erschüttert, wie sie noch niemals vibrirt haben. Bis zu welchem Grade der Feinheit theilt Nardini die Luft! mit welch' außerordentlicher Geschicklichkeit berührt er die Saiten seines Instruments! von welcher Kunst und welcher Reinheit zeugt nicht sein Vortrag!"

Nardini kam nie nach England; aber die Engländer wurden durch die Ankunft Felice Giardini's entschädigt, der eine, bis zu Paganini unerhörte Sensation erregte. Felice Giardini, im Jahr 1716 zu Turin geboren, hatte den größten Theil seiner musikalischen Erziehung von Somis, einem der Schüler Corelli's, erhalten. Im siebzehnten Jahre reiste er, nach dem Gebrauche der

damaligen Zeit, um sein Glück in den Hauptstädten zu machen. Von Rom begab er sich nach Neapel; nach einem kurzen Aufenthalte in den in musikalischer Beziehung vornehmsten Städten seines Landes, durchzog er Deutschland, und landete im Jahr 1750 in England. Ein friedlicher Eroberer, feierte er seinen ersten Triumph in einem Concerte, das zum Besten der Sängerin Cuzzoni gegeben wurde, die bei der italienischen Oper stand, und in großer Gunst war, die aber, als sie alt wurde, mit der Schönheit auch ihr Talent verlor. Das Publikum dürfte sich gegen seine gestürzten Herrscher mitleidiger zeigen. Schon allein die Erinnerung an das genossene Vergnügen sollte dasselbe zu etwas mehr Galanterie gegen eine alte Sängerin bestimmen. Das Auditorium der Cuzzoni vergaß diese Pflicht, als glücklicherweise für die Beneficiantin der junge Italiener erschien. Die ersten Töne seines Instrumentes verscheuchten den üblen Humor des Auditoriums; an die Stelle der Unzufriedenheit trat Ueberraschung, und dieser folgte Entzücken. Der Künstler hatte seinen Bogen noch nicht weggelegt, als der Sturm losbrach, aber nicht das Pfeifen des Sturmes, sondern der Donner der Bravo's ließ sich vernehmen. Garrick hatte nie einen rauschenderen Beifall erregt. Das Glück Giardini's wäre von diesem Tage an gemacht gewesen, wenn er sich mit dem Glücke des Künstlers hätte begnügen wollen.

Sein erster Fehler war sein gieriges Streben nach Gewinn, das man sonderbarerweise bei den meisten fremden Künstlern findet. Im Jahr 1754 erhielt er die Direction des Orchesters in der Oper; zwei Jahre später aber faßte er die unglückliche Idee, durch Uebernahme des Theaters gemeinschaftlich mit der Signora Mingotti

schnell sein Glück zu machen; diese Speculation ruinirte ihn. Genöthigt, sich wieder zu seinem Gewerbe zu wenden, nahm er Schüler an, und gab einige Concerte. Die Katastrophe hatte seinen, ohnedieß grillenhaften und mürrischen Charakter noch mehr erbittert; das Alter näherte sich mit schnellen Schritten. Indessen hätte er nach einem dreißigjährigen Aufenthalte in England, und nach der glänzenden Rolle, welche er daselbst gespielt hatte, auch in seinen alten Tagen auf das öffentliche Mitgefühl rechnen dürfen; aber er zerriß die alten Bande, um in Begleitung William Hamiltons eine neue Laufbahn in Italien zu beginnen. Italien hatte ihn vergessen; jüngere Talente theilten sich in die öffentliche Gunst. Er kehrte wieder nach England zurück, allein fünf Jahre der Abwesenheit hatten auch hier Alles verändert. Die Wassersucht bedrohte ihn, seine Aussicht wurde von Tag zu Tag schlechter, und so mußte er sich noch glücklich schätzen, in demselben Orchester, dessen Jupiter er war, als ein Ueberzähliger eine Anstellung zu finden. Er versuchte es mit einer opera burletta in dem kleinen Theater von Haymarket, und scheiterte. Er reiste nach Petersburg, wohin ihm sein Mißgeschick folgte. Moskau war ihm eben so wenig günstig, und er starb daselbst in seinem achtzigsten Jahre. Dieß war das unglückliche Ende eines Künstlers, dessen Schule sich noch lange Zeit nach seinem Tode erhalten hat. Auf Giardini folgte ein Violinist, dessen vollendete Kunst der classischen Schule augenblicklich ihren Ruf sichern mußte.

Einige unserer Liebhaber erinnern sich wohl noch Giornovichi's. Zu Palermo im Jahr 1745 geboren, brachte er sein Leben damit zu, Europa zu durchreisen; er begab sich zuerst nach Paris, wo er alle seine Rivale

verdunkelte; hierauf wurde er erster Violinist bei der königl. Kapelle in Potsdam, und von da ging er nach Petersburg, wohin ihm sein großer Ruf vorausgeeilt war. Im Jahr 1792 kam er nach England, wo er innerhalb vier Jahren die verschiedenen Provinzen und Ireland durchreiste. Ueberall erntete er Lorbeeren und Gold; aber sein Hang zu einem fortwährenden Ortswechsel ließ ihm nicht Zeit, hier sein Glück zu machen. Als ein wahrer Künstler kehrte er nach Deutschland zurück, und ging von da wieder nach Rußland. Er starb im Jahr 1804 in Petersburg. Sonderbare Bestimmung dieser Kinder des Südens, daß ihre Unbeständigkeit sie treibt, unter dem nordischen Eishimmel zu sterben! Michael Kelly würdigt diesen berühmten Virtuosen ziemlich gut; er hatte ihn bei der Rückkehr von seiner ersten Reise nach Rußland gehört. „Er war," sagt er, „ein nicht mehr junger Mann, aber in der vollen Kraft des Talentes. Seine Manier war hinreißend, seine Bogenführung höchst gewandt, und sein Geschmack durchaus verführerisch. Nie hat ein Musiker meiner Bekanntschaft so herrlich gespielt. Er beschloß seine Concerte gewöhnlich mit einem Rondo, dem irgend ein russischer Volksgesang zu Grunde gelegt war, über welchen er Variationen mit hinreißendem Geschmacke vortrug." — Eine andere Autorität sagte von ihm: „Trotz einer oberflächlichen Erziehung, und ungeachtet er ein Windbeutel war, wie fast alle Musiker, so stellte ihn doch sein natürliches Talent und die Art, wie er Schwierigkeiten überwand, unter die glänzendsten Violinisten. Er machte lange Zeit in Frankreich und England Furore." Wir ziehen das Urtheil Michael Kelly's vor. Der Styl Giornovichi's war weder brillant noch kräftig, aber er war be-

zaubernd, und das will mehr sagen. Seine große Ueberlegenheit in der Ausführung verleitete ihn, nie der natürlichen Schönheit des Gedankens durch Künstelei zu nahe zu treten. Zartheit und Vollendung charakterisirten sein Talent. Seine Kunst war um so bewundernswerther, je unmerklicher sie war; er fesselte sein Auditorium durch eine Art Zauber. Seine Concerto's sind nicht mehr in der Mode, allein dieß beweist nichts gegen ihren Werth. Sie sind voll Eleganz, Zartheit und Gefühl. Der erste Violinist, der den Muth haben wird, ihre Wirkung auf die abgestumpften Zuhörer unserer Zeit zu versuchen, wird bei ihnen Elemente eines Erfolgs finden, die keine der ausschweifenden Compositionen der vielen Charlatans von Violinisten darbietet.

Giornovichi hatte, durch einen sonderbaren Contrast mit der graziösen Lustigkeit seines Styls, einen reizbaren Charakter. Sein Leben scheint fast nur ein fortwährender Krieg mit den Menschen, selbst mit den Nationen gewesen zu seyn; er war so zu sagen ein Duellist, ein Raufer von Profession. Seine Sonderbarkeiten entfremdeten ihm das Publikum, und seine Streitsucht ließ seine Beschützer den Genuß seines Talentes theuer erkaufen. Er verließ England im heftigsten Zorne, und weder Zeit noch Ort noch Begebenheiten änderten seinen schlimmen Charakter.

Die classische Schule übergab endlich den Scepter seinem Nebenbuhler. Viotti, dessen Name unsern Dilettanten noch in theurem Andenken steht, erschien im Jahre 1790 in den Concerten von Salomon. Kräftig, majestätisch, prächtig, wurde der Styl seiner Composition durch brillanten, energischen und markigen Vortrag bewundernswerth unterstützt. Man sagte von ihm: „er führt

einen Bogen von Baumwolle mit dem Arme eines Hercules." Nie näherte sich ein Musiker mehr dem Erhabenen. Ein Schüler des berühmten Pugnani, fügte er das Feuer seines Genies zu der Weite des Strichs seines Meisters.

Viotti wurde im Jahr 1755 zu Fontaneto in Piemont geboren. Seine musikalische Erziehung war etwas frühreif und schnell. Im zwanzigsten Jahre wurde er erster Violinspieler an der königlichen Kapelle von Turin. Nach einigen Jahren fortgesetzter Studien daselbst begann er die gewöhnliche Pilgerschaft; er kam nach Paris. Man empfing ihn wie ein Wunder, aber durch seinen Ungestüm verscherzte er sich die Bühne. Die Königin Marie Antoinette war begierig, Viotti zu hören; der Künstler begab sich nach Versailles, wo der ganze Hof versammelt war; er fängt sein Stück an, aber das Geplauder unterbricht ihn; er fängt von Neuem an; — neues Geplauder. Jetzt macht er sein Heft zu, nimmt den Hut unter den Arm, und geht.

Mehr bedurfte es nicht, um einen exaltirten Kopf der republikanischen Partei geneigt zu machen. Indessen war Viotti der Mann nicht, um für den Sieg seiner Grundsätze den Kampfplatz zu betreten. Sobald er sah, daß sich der Himmel verfinsterte, begab er sich nach England, wo er mit Enthusiasmus empfangen wurde. Er hätte daselbst mit Leichtigkeit sein Glück auf Kosten seiner verdunkelten Nebenbuhler machen können, aber die Saturnalien der französischen Revolution, das vergossene Blut eines Königs und einer Königin veranlaßten die Lobredner des Republikanismus zu heftigen Declamationen, statt ihnen Stillschweigen aufzuerlegen. Viotti war einer der stärksten Lobpreiser der französischen Revolu-

tion, wie sie sich auch gestalten möge. Die Polizei hatte die Augen auf ihn gerichtet; man beschuldigte ihn, ein Agent der französischen Revolution zu seyn, und verwies ihn, nebst einer großen Anzahl Avanturiers und ehrlicher Leute aus dem Lande.

Der Erfolg bewies, daß Viotti nicht zu der Propaganda gehörte, wie man ihn beschuldigt hatte. Statt nach Frankreich zu gehen, begab er sich nach Deutschland. Ein Engländer Namens Smith bot ihm ein Asyl in seiner hübschen Villa, nahe bei Hamburg an; der Violinist nahm dieses großmüthige Anerbieten an, und in dieser Zurückgezogenheit componirte er seine sechs Duos concertans, die er mit einer Vorrede begleitete, in welcher er sagte: „Diese Arbeit ist die Frucht einer Muse, welche das Unglück mir verschaffte. Einige Stücke sind die Erzeugnisse meines Kummers, andere die der Hoffnung.“ Daß Viotti sich unglücklich fühlte, kann man begreifen. Aus England wurde er ausgewiesen, und Frankreich sah er sich durch die Excesse der Revolution verschlossen, aber zur Zeit, wo er dieses schrieb, bewohnte er einen kleinen Palast in einem, hauptsächlich in Beziehung auf Musik, nichts weniger als barbarischen Lande. Wie viele Künstler würden das Unglück Viotti's beneiden! —

Noch stand der Weg zum Wohlstande dem Virtuosen offen; aber seine Unklugheit machte, daß sich immer das Glück wieder gegen ihn wandte. Nach einem Zeitraum von einigen Jahren, die für seinen Ruhm nicht verloren waren, kehrte er nach England zurück. Statt jedoch seinem bewundernswerthen Talente zu vertrauen, warf er sich in Speculationen, und etablirte sich als Weinhändler. Einige Jahre reichten hin, um ihn völlig

zu ruiniren; nun schlug er den Weg nach Paris ein, wo er (im Jahr 1819) die Direction der königlichen Musik-Academie erhielt. Die Pariser hatten die Anstrengungen vergessen, welche Viotti im Jahre 1789 gemacht hatte, um in Frankreich den Geschmack der guten Musik zu verbreiten. Intrigue und Eifersucht verursachten dem neuen Director zahllose Verlegenheiten, die ihn endlich bestimmten, auf eine Stelle Verzicht zu leisten, die er nicht mehr behaupten konnte. London bot ihm abermals eine Zuflucht dar; seine alten Freunde drängten sich um ihn, und Viotti wurde der Gesellschafter ihrer Vergnügungen, die Zierde ihrer Feste. Chinnery, beim Schatzwesen angestellt, zeichnete sich hauptsächlich bei diesem gemeinschaftlichen Bestreben großmüthiger Gastfreundschaft aus. Um seinem Freunde zu Hülfe zu kommen, ruinirte er sich durch Concerte und Festivitäten. Viotti starb den 3. März 1824 in einem Alter von 69 Jahren.

Das Aeußere Viotti's war merkwürdig. Sein Wuchs war imposant und frei, sein Kopf groß, seine Stirne hoch und offen, sein Auge lebhaft und sprechend. Als Componist steht er an der Spitze seiner Schule, und seine Schule ist die erste von allen. Die Originalität und die Solidität seiner Compositionen ist von der Art, daß seine Concertos nicht nur für die Violine passen, sondern auch für andere Instrumente arrangirt werden können, ohne von ihrem Werthe zu verlieren. Seine Compositionen tragen das Gepräge des Edlen. Andere besaßen in demselben Grade seine reiche und liebliche Harmonie; er allein aber fügte ihr Größe und Majestät bei.

Es wäre vielleicht zur Geschichte der Violine inter-

essant, den gegenwärtigen Zustand der französischen, deutschen und englischen Schulen zu prüfen. Aber dieses Studium würde uns zu weit führen; wir wollen daher nur ein Wort von den Künstlern sagen, die gegenwärtig den ersten Platz ihrer Schule behaupten.

Von allen französischen Violinspielern, die in den letzten Jahren England besucht haben, scheint de Beriot den meisten Ruf zu haben. Aber alle Violinisten Frankreichs, die seit Rode einen gewissen Rang eingenommen haben, sind jetzt alt, und wir haben nichts von ihren Nachfolgern gehört. De Beriot gehört hauptsächlich der Schule Rode's an, obgleich man von ihm behauptet, er prätendire Viotti zu übertreffen. Sein Styl, eher gewandt als frei, mehr verwickelt als tief, mehr flimmernd als glänzend, steht in seinem Ensemble sehr tief unter der majestätischen Schönheit des Fürsten der Violinisten im letzten Jahrhundert.

Spohr ist immer der große Violinist der deutschen Schule. Geboren im Jahr 1784 im Herzogthum Braunschweig, machte er eine schnelle Carriere. Im 21. Jahre wurde er, nachdem er die Hauptstädte Deutschlands und Rußlands besucht hatte, als erster Violinist und Componist des Herzogs von Sachsen Gotha angestellt. Im Jahr 1817 machte er eine Kunstreise nach Italien, und im Jahr 1820 begab er sich nach England, wo er in den Concerten der philharmonischen Gesellschaft auftrat. Spohr war den dortigen Liebhabern schon durch seine Compositionen bekannt. Sein Vortrag rechtfertigte Alles, was man von der deutschen Geduld erwarten konnte; aber man hätte etwas mehr Phantasie und Originalität gewünscht. Ungeachtet der merkwürdigen Reinheit seines Tons, und einer ganz vollkommenen Bogenführung, er-

hob er sich doch nie bis zum Brillanten. Sanfte Melodieen, graziöse Modulationen, sehr feine Cadenzen, dieß war Alles, was sein Auditorium von ihm zu hören bekam. Seine breite und schwerfällige Person hatte schon zum Voraus das Auditorium gegen ihn eingenommen. Alles schien an diesem Tage schwerfällig, die Musik, der Musiker, und selbst das Wetter. Es war eine, für die Jahreszeit erstickende Hitze, und der Schweiß floß von der Stirne des deutschen, übermäßig beleibten Virtuosen.

Von allen Componisten für die Violine ist Mayseder gegenwärtig, sowohl in Deutschland als in Frankreich, der beliebteste. Sein oft eigener Styl hat zuweilen etwas Glänzendes. Spohr ist tief, gelehrt; Mayseder brillant, natürlich. Seine Compositionen sind dem gegenwärtigen Geschmack vollkommen angepaßt. Es sind Volksweisen mit zahlreichen Variationen, die einen schwach und gekünstelt, die andern von unbestrittenem Reichthum, Abwechslung und merkwürdiger Zartheit. Seine, Paganini dedicirte Arie mit Variationen, ist ein vielleicht glücklicheres Muster von Paganini's Styl, als alle, von diesem großen Violinisten bekannten Compositionen selbst.

Die englische Schule besteht nur noch dem Namen nach. Die englischen Virtuosen verhüllt noch der Nebel der Zukunft. Die königliche Akademie hat zwar schon einige Leute geliefert, die gut executiren, so wie eine kleine Anzahl erträglicher Componisten; aber von da bis zum musikalischen Genie fehlt noch viel. Wir können eine seiner Natur nach angenehme Institution nicht kritisiren. Unter der Oberintendanz des Lords Burghersh, der selbst ein ausgezeichneter Liebhaber ist, hat die Musikakademie die Orchester der Theater verbessert, und der Gesellschaft und den öffentlichen Concerten brauchbare

Musiker geliefert. Sie hat daher immer etwas gethan, aber das Größere steht noch zu erwarten. Wird England unter seinen Virtuosen solche Talente finden, wie sie Deutschland und besonders Italien so reichlich hervorbringt? Um die Frage aufzulösen, muß man sich erinnern, daß in diesen beiden Ländern die niedern Klassen eine musikalische Erziehung erhalten: in Deutschland in den Volksschulen, und in Italien in den den Kirchen und Klöstern anhängigen Schulen. In Frankreich dagegen, wo man der Musik einen so ausgebreiteten Schutz gewährt, wo aber die Musik keinen Theil der Nationalerziehung ausmacht, ist etwas in musikalischer Beziehung wirklich Gutes eine sehr große Seltenheit. Das Conservatoire von Paris liefert geschickte Künstler; aber alle französischen Musiker reihen sich unter die Fahnen deutscher oder italienischer Celebritäten, wie Kreuzer, Spohr, Paganini. Was die Composition betrifft, so hat Frankreich zwar eine große Anzahl angenehmer Componisten, aber keinen einzigen originellen.

Doch kehren wir zur Violine zurück. Paganini hat eine neue Epoche für dieses Instrument herbeigeführt. Er ist kein Künstler, er ist ein Zauberer. Nie sah man noch, bis auf einen solchen Grad, die Macht des Vortrags und die Kraft des Gedankens vereinigt. Kühn und zart, grandios und sinnig, gelehrt und wild bis zur Ausschweifung, vereinigte er für die Musik einen Enthusiasmus und ein Genie, die aus ihm einen eminenten Menschen auch in jeder andern Laufbahn gemacht hätten. Das Andenken an Paganini steht noch so lebhaft unter uns, man hat alle Seiten seines Talentes so vielfach besprochen, daß es langweilig wäre, sie auf's Neue zu erwähnen. Jedermann stimmt darin überein, daß er im

höchsten Grade alle die Fähigkeiten besitzt, die, unter seine Vorgänger vertheilt, hingereicht hätten, Jedem einen großen Ruf zu erwerben. Alle diejenigen, welche ihn gesehen haben — und er hat ein solches Aufsehen in Europa erregt, daß wohl wenige Liebhaber sich das Vergnügen dieses Schauspiels versagt haben werden — alle, die ihn gesehen haben, erinnern sich wohl noch seiner großen Leichengestalt, seiner langen knöchernen Finger, seines blassen und verlegenen Gesichtes, der wenigen, grauen, bis auf die Schultern herabfallenden Locken, und seines bizarren, zuweilen bittern und convulsivischen, immer aber ungewöhnlichen Lächelns. Es ist mir, als sähe ich ihn noch sich winden, wie er auf der Bühne vorschritt, und sich mühselig schleppen, als könnten ihn seine abgemagerten Beine kaum tragen. Als sein großes Auge schnell den Saal durchlief, hätte man glauben sollen, einen Verbrecher zu sehen, der eben dem Gefängniß entsprungen, ein Gespenst, das dem Grabe entstiegen, oder einen gefährlichen Wahnsinnigen, der seine Eisengitter durchbrochen hat. Als sich jedoch der erste Aufruhr, den sein Erscheinen erregte, gelegt, als das Orchester seine Partie gespielt hatte, und nun die Reihe an das Violin-Solo kam, da wurde das Gespenst — Paganini. Bis zu diesem Augenblicke ließ er seine Violine zur Seite herabhängen, er erhob sie langsam, betrachtete sie mit einem Blicke wie ein Vater sein geliebtes Kind, ein schreckliches Lächeln durchzuckte sein Gesicht; dann ließ er die Violine wieder sinken und warf einen Blick auf die Gesellschaft, die im tiefsten Stillschweigen da saß, und ihrerseits diese Pantomimen mit Bestürzung und Beklemmung betrachtete. Plötzlich ergriff er mit fester Hand auf's Neue sein Instrument, setzte es an seinen

Hals, warf einen triumphirenden Blick auf das Auditorium, schwang seinen Bogen über die Saiten, und indem er ihn mit der Geschwindigkeit des Blitzes darüber wegstreichen ließ, überschwemmte er die Luft mit einem Strome von Harmonie.

Paganini ist über allen Ausdruck ausschweifend; aber seine Extravaganz ist durchaus nicht wie die der sogenannten Künstler von Genie gekünstelt; sie ist vielmehr fast die natürliche Folge einer heftigen Leidenschaft bei einem gereizten Nervensystem; sie ist das Resultat einsamer Arbeit und brütender Phantasie, so wie einer musikalischen Reizbarkeit, die alle Nerven seines Körpers erbeben macht.

Indessen müssen wir zugeben, daß Paganini's Ueberspannung zuweilen der Wirkung seines Talentes Eintrag thut. Er mißbraucht seine Fertigkeit, er wagt zu viel, er hat z. B. Unrecht, Sachen nachahmen zu wollen, die sich in seiner Kunst nicht geben lassen, und die auch der Musik unwürdig sind. Eine seiner Lieblingsphantasieen war, die Stimmen alter Weiber nachzuahmen; so machte er auch den Gesang der Vögel, das Miauen der Katzen und das Geheul der Wölfe nach. Wir haben ihn Variatonen über die Arie „der Carneval von Venedig" vortragen hören. Diese Variationen bestanden aus lauter Nachahmungen des Alphorns, der Trommel, des Geklatsches der Frau Basen, des Kindergeschreies und der Sprache des Polichinells.

Paganini kann sich nicht über Unglück beschweren; noch nie hat ein Künstler sich größere Einnahmen erworben. In weniger als einem Jahre hat er in England 20,000 Pfd. Sterling (ungefähr 250,000 fl.) gewonnen. Seine Hälfte von der Einnahme im Theater des Königs

betrug, wie man sagt, von einem einzigen Concert 700 Guineen, ungefähr 8000 fl. Die Violine in seiner Hand wurde ein größeres Mittel zum Erwerb, als selbst die menschliche Stimme. Die Catalani hatte auf dem höchsten Gipfel ihres Ruhmes niemals eine solche Einnahme. Paganini kehrte nach Italien zurück, wo er sich von dem Ertrage des uns gegebenen Ohrenschmauses Landgüter ankaufte.

Die von Paganini eingeführten Neuerungen wurden zur Genüge gerühmt. Er spielte zuweilen auf einer Violine, auf welcher nur die vierte Saite aufgespannt war. Bei seinem pizzicato mit den Fingern der linken Hand brachte er auf seinem Instrumente ganz die Wirkung der Guitarre hervor; außerdem rühmt man noch seine harmonischen Töne und sein staccato. Wir geben gerne zu, daß diese Neuerungen ein weiterer Beleg von dem Reichthum der Violine sind, und eine bewundernswerthe Geschicklichkeit beurkunden, allein sie sind doch mehr Kunststücke, als Siege.

Ein neuer Candidat ist erschienen, unsern Beifall und unsere Banknoten in Empfang zu nehmen, es ist dieß Ole-Bull. Die zweite Hälfte seines Namens gibt ihm unbestreitbare Rechte auf die brittische Gastfreundschaft, selbst auf die Naturalisation, wenn er sie wünschen sollte. Ole-Bull ist ein Norweger, und obgleich man nicht gerade erwartet, daß die Künste des Südens in solch nordischer Gegend, in deren Nachbarschaft die Bären hausen, sich entwickeln, so ist er vielleicht doch der einzige Künstler, der an Paganini erinnert. Ganz das Gegentheil des großen maestro, hat er fast Alles von sich selbst gelernt; er war ungefähr acht Jahre alt, als, um

mich des Ausdrucks der Quäker zu bedienen, der musikalische Geist über ihn kam. Seine Familie schlug ihm zuerst den geistlichen, dann den Richterstand vor; er gab der Violine den Vorzug, und faßte im zwanzigsten Jahre den Entschluß, seinem guten Sterne und seinem Instrumente sich zu zu vertrauen. Man erzählt sich sonderbare Geschichten von dem Mangel, in dem er sich befunden, aber die Künstler haben das mit den Poeten und mit großen Männern gemein, daß sich immer der Roman ihrer Biographie bemächtigt. Ole-Bull war ein Ultra-Romantiker, er erreichte Paris zur Zeit der Cholera, als eben diese Stadt in der Bestürzung war, und eine kleine Stille herrschte. Die Börse des Virtuosen war bald erschöpft. Als eines Tages der Künstler nach einer traurigen Promenade in einer Stadt, wo er nur Tragbahren und Leichenwagen begegnete, nach Haus kam, traf er sein Felleisen nicht mehr in seiner traurigen Wohnung; die Diebe hatten selbst seine Geige nicht respectirt. In einem Anfalle der Verzweiflung rannte er durch die Straßen, wo er drei Tage lang herumirrte; am vierten machte er einen Sprung in die Seine, wurde aber glücklicherweise gerettet. — Ole-Bull entschloß sich nun, zu leben, und fand alsbald schwache Mittel, sich fortzubringen; er verkaufte sein letztes Hemd, um Paganini zu hören; er hörte ihn, und faßte den Vorsatz, ihn nachzuahmen. Die Zeit der Concerte war wieder erschienen, er gibt eines, gewinnt 1200 Franken und sieht sich jetzt auf der breiten Straße des Glücks. Nun entschließt er sich, eine Reise nach Italien zu machen, aber ach! der klassische Boden der schönen Künste empfängt ihn mit entschiedener Gleichgültigkeit. Zu Florenz stand Ole-Bull auf dem Punkte, Hungers zu ster-

ben. Niemand hatte den norwegischen Künstler hören wollen, als auf einmal die Malibran und de Beriot in dieser Stadt ankamen, um daselbst, noch am nämlichen Abende ihrer Ankunft, ein Concert zu geben. Der Zufall wollte, daß sie in demselben Gasthofe abstiegen, wo Ole-Bull wohnte; die Stunde näherte sich, der Concertsaal war bereits voll von Zuhörern, als sich plötzlich de Beriot unwohl fühlte. Der Gastgeber, der Ole-Bull spielen gehört hatte, benachrichtigt Mad. Malibran von dessen Anwesenheit, und diese läßt ihn fragen, ob er es zu übernehmen wage, de Beriot zu ersetzen. Ole-Bull schlägt zu, und spielt bewundernswürdig, und von diesem Augenblicke an war ihm der Erfolg nicht nur in Florenz, sondern auch in ganz Italien gesichert. Er erregte den lebhaftesten Enthusiasmus in dem unermeßlichen Saale von San Carlo in Neapel, und man versichert, daß er daselbst neunmal dieselbe Pieçe habe wiederholen müssen. Von Italien ging Ole-Bull wieder nach Paris, um seinen Ruf dadurch zu vergrößern, und durch ihn endlich uns auszubeuten. Er ist etwas über dreißig Jahre alt, und sein Talent hat noch nicht einmal die Reife erlangt. Wenn er seinen unruhigen und ungestümen Geist beherrschen, und die thörichte Unbeständigkeit, die die Zukunft so vieler Künstler schon getrübt hat, ablegen kann, wenn er es über sich gewinnt, die Verwaltung der Oper nicht zu übernehmen, und darauf Verzicht leistet, von einem Ende der Welt sich an das andere zu begeben, so stehen wir dafür, und wir befürchten nicht, uns zu täuschen, daß von jetzt an in zehn Jahren sein Glück gemacht ist. Von allen Violinisten, die wir bis jetzt gehört haben, scheint uns Ole-Bull

derjenige zu seyn, der am getreuesten in die Fußtapfen Paganini's getreten ist; allein der Nachahmung gebührt immer der zweite Rang. Er ahmt übrigens sein Vorbild so genau und sonderbar nach, daß es schwer seyn würde, zu unterscheiden, welcher von Beiden spielt, wüßte man es nicht schon vorher.

Wir dürfen nicht vergessen, noch des Violinisten Ganiewicz zu erwähnen, der in Polen geboren, längere Zeit sich bei uns aufhielt. Er bewohnt gegenwärtig mit seiner Familie die Hauptstadt Schottlands. Sein Styl gehört der Schule Viotti's, also der edelsten Schule an, aber das Feuer seines ausdrucks- und würdevollen Vortrags ist sein eigenes Verdienst.

(Blackwood Magazine 1837.)

Anekdote.

„Was ist schlechter als eine Flöte?" fragte einst Cherubini und versetzte darauf, die eigene Frage beantwortend: zwei Flöten.

Ueber Gluck.

Man fragte Gluck, warum die Worte des Orest: „die Ruhe kehrt wieder in mein Herz zurück," von so unruhigen Figuren der Bässe und Violinen begleitet würden, da dieses doch mit jenen Worten im Widerspruch stehe? — Seht Ihr denn nicht ein, antwortete der große Meister, daß dieser Mensch lügt? Wie kann Ruhe in seinem Herzen seyn, da er so eben seine Mutter getödtet hat?

Ein Anderer beklagte sich darüber, daß die Arie: „Dir rufet Charon," auf einer einzigen Note motivirt sey. — Mein Freund, sprach Gluck, in der Hölle ersticken die Leidenschaften, und die Stimme verliert ihre Beugungen.

Zu jener Zeit, als der berühmte Kampf der Gluckisten und Piccinisten Statt fand, ließen es die Gegner nicht an Bonmots fehlen.

„Gluck rief Einer aus, hat uns den antiken Schmerz wie Keiner geschildert."

„Das mag wahr seyn, versetzte ein Anderer; allein bedenken Sie wohl, daß der antike Schmerz und das moderne Vergnügen zweierlei sind."

Der Haß der beiden Parteien ging so weit, daß Diese einem Anhänger Glucks alle Achtung versagten,

Jene einen Anhänger Piccini's und wäre er noch so vornehm, nicht einmal grüßten.

Der bekannte Turgot sprach ein wahres Wort, indem er sagte: Ich begreife wohl, wie man die Musik Gluck's oder Piccini's lieben kann; allein das wird mir schwer, die Gluckisten oder Piccinisten zu lieben.

Der Mann hatte Recht. Wir sehen es noch heut zu Tage, wenn sich Parteien für diesen oder jenen Künstler bilden. Nichts ist oft geeigneter, gegen einen solchen Künstler einzunehmen, als seine Parteigänger, die für ihn zu werben suchen.

Anekdoten.

Wie wenig Beethoven von der Welt wußte und sich um conventionelle Formen und irdische Dinge bekümmerte, zeigte sein Aeußeres in der Zeit, wo er am meisten componirte. Die Mode z. B., Handkrausen zu tragen, kannte er nicht. Eine Freundin, die ihm, damit er ordentlicher bei seinen Schülern erschiene, hatte Oberhemden machen und mit dieser Verzierung besetzen lassen, fragte er: „Wozu denn dieß?“ „Ach ja, zum Warmhalten!“ antwortete er sich selbst, und stopfte diesen Putz unter die Weste.

Gusikow.

Man hat unrecht, wenn man Gusikow als bloße Curiosität betrachtet, wenn man annehmen wollte, nur das Befremdende seines Instruments und seiner eigenen äußern Erscheinung habe ihm seine Erfolge verschafft. Es lag mehr dahinter; es war eine wahrhaft künstlerische Natur. Er hat die Musik nicht bereichert, aber in die widerstrebendsten Elemente Musik hineingebracht. Man vergleiche ihn nicht mit seinen Nachtretern; sie bringen nur Töne hervor, aber keine Musik. Er gab seinem Werke die Seele. Aber er hatte sich einen Feind belebt, der ihn in seiner Umarmung erdrückte. Die Saite tönt und singt unter dem Striche des Spielenden, dem Holze und dem Stroh konnte die Melodie nur durch die rapideste Behandlung entrissen werden. Man mußte nicht zur Besinnung kommen über die Trockenheit und Leere des einzelnen Tons, sondern gleich durch einen Wurf von Tönen den Gedanken mit einem Male fertig erhalten. Und selbst in diesen Wurf mußte noch die nöthige Schattirung und Mannigfaltigkeit hineingebracht werden durch den Schwung, der in die kleinen Klöppel zu legen war, die mit der unendlichsten Schnelligkeit über die Hölzer auf- und abflogen. Aber gerade diese Hast und Elasticität zerstörten die Nerven des armen Gusikow vollends,

und es war ein rührender Anblick, ihn in der letzten Zeit an sein Instrument nicht mehr gehen, sondern schleichen zu sehen. Vor seinem Tische sammelten sich plötzlich wieder alle Lebensgeister und durchströmten ihn. Er stand aufrecht, die Augen funkelten von einem eigenen Feuer, um seine Lippen spielte ein schmerzliches Lächeln, er versuchte es, ob ihm die Tasten nicht den Dienst versagen würden, blickte dann düster auf zum Himmel und ließ seine schwarzen Klöppel hinrasen über die Hölzer, und erst mit dem letzten Tone brach der Körper wieder zusammen und sank todesmüde in die Arme seiner Freunde. Mit jedem Spiele hatte er die Kraft von Wochen verzehrt.

Anekdote.

Carpani setzte Haydn zur Rede, wie es doch zugehe, daß seine meisten Kirchenstücke gar zu munter, ja humoristisch-leichtfertig gerathen seyen. Hierauf antwortete Haydn: „Ich weiß es nicht anders zu machen. Wie ich's habe, so geb's ich. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mirs schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene.

Gluck und Klopstock.

Aus den „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen."

Die zahlreichen Verehrer des unsterblichen Gluck werden es dem Einsender danken, sie mit einem Briefe des gefeierten Meisters bekannt gemacht zu haben, welchen er wenige Jahre vor seinem Tode an den Dichter richtete, dem er vor allen nahe stand, den er ehrte, liebte und in seiner letzten Zeit vielfältig benutzte — an Klopstock. Sehr wahr ist, was die allgemeine musikalische Zeitung Nro. 25. (1809) von der dem großen Tondichter in späterer Zeit eigenthümlichen „Schreibscheu" berichtet, die denn, wenigstens was die Compositionen Klopstock'scher Oden betrifft, allerdings in dem Gedanken begründet seyn mochte, man werde eben solche Stücke nicht gehörig zu verstehen und zu würdigen wissen, weil sie so höchst einfach waren, wie außer ihm, schon damals kein Mensch mehr componirte, wenigstens nicht in Deutschland und Italien. Gluck setzte sich lieber, zu seiner und seiner Freunde Erquickung, an das Instrument, legte sein Exemplar von Klopstock's Oden, in welches er nur kleine Zeichen, in Absicht auf Declamation, gemacht hatte, vor sich, und sang nun selbst die Gedichte, mit freier Decla-

mation und voll hoher Begeisterung, mehr nach Art des gemessenen Recitatives, als des melodiösen Gesanges, ab, wozu er sich meistens nur wenige volle Accorde angab, und höchstens zwischen den Strophen Zwischenspiele, aus den Hauptgedanken seines Gesanges ausführte. Weit größer und auf immer unersetzlich ist aber seine Musik zu Klopstock's Hermannsschlacht, deren unser Brief gedenkt; die Hauptchöre zu derselben waren fertig, leider aber, wie Gerber (1. 518. 1719) richtig vermuthet, nur in seinem Köpfe und Herzen. (vergl. Riedel über die Musik des Ritters von Gluck. p. 8.) Zum Verständniß der „verstorbenen Kleinen" ist zu bemerken, daß Gluck damit seine Nichte und adoptirte Tochter, die talentvolle und von dem trefflichen Sänger und Gesang-Componisten Millico für die Kunst gebildete, Maria Anna von Gluck meint, welche eben die glänzendsten Erfolge am Wiener und Pariser Hofe errungen hatte, als sie, am 21. April 1776, im siebenzehnten Lebensjahre starb. Ueber Klopstock's Bewunderung des Richardson und namentlich seiner Clarissa ist zu vergleichen: Cramer: Klopstock, er und über ihn 3. 321. 1. und Jördens Lexikon 3. 15. und 43. Fast überflüssig ist die Bemerkung, daß die Urschrift des Briefes dem Einsender seiner Zeit vorlag, und daß sich derselbe natürlich nicht erlaubt hat, in der äußern Gestalt desselben das Mindeste zu ändern:

A Monsieur Monsieur Klopstock.

Hambourg.

Wien d. 10. Mai 1780.

Ich komme ihnen zu benachrichtigen, Wertester Freyndt, das Herr Schröter allhier Einen vollkommnen Beyfall, So wohl Von dem Hof, als Publico erhalten

hat, und Er verdienet es auch, den er ist wahrhafftig Ein gantz besonderer und sehr natürlicher Schauspieler, ich zweiffle auch nicht, das er mit Wien wird sehr zufrieden seyn.

Sie machen mir jederzeit Vorwürffe, daß ich ihnen keine explication schicke wo Alceste soll producirt werden, ich würde Es schon längstens gethan haben, wan ich Es hätte practicabl gefunden, was das gesang anbelangt, so ist es leicht vor eine Persohn die Empfindung hat, sie darff sich nur den trieb ihres Hertzens überlassen, allein die Bekleitung derer Instrumenten begehren so viele anmerkungen, das ohne meine gegenwart nichts anzufangen ist, wenige noten müssen gezogen, andere gestossen, diese halbstark, jene stärker oder schwächer producirt werden, ich geschweige das mouvement anzudeuten zu können, Ein wenig langsamer oder geschwinder verderbt Ein gantzes stück, daher ich glaube, wertester Freyndt, sie werden viel leichter ihre Neye Orthographie den teutschen geläufig (zu) machen, als ich Eine Opera nach meiner methode, zumahlen in ihrer gegend, wo zuförterst die setzkunst in Betrachtung gezogen wird, und die Einbildungs-Krafft wird verkönnet, und verwünschet, die weilen bei ihnen die mehresten Ton Künstler nur Maurer aber keine Architäcten seyn wollen. Obschon sie meiner verstorbenen Kleinen nichts auf ihren todt haben componirt, so ist doch mein Verlangen Erfüllt worden, denn ihre todte Clarissa ist so analog auf das Mädchen, das sie mit allen ihren grosen Geist nichts bösseres hätten hervorbringen können, diese ist jetzund meine favorit Ode, und sehr Wenige hören, denen sie nicht thränen auspreßt. Sie wissen nicht warum ich so lange mit der Hermannsschlacht zaudere, weilen ich will mit

selbiger meine Musikalische arbeiten beschliessen, bishero habe ich es nicht thun können, weilen mich die Herren Frantzosen so sehr beschäftiget hatten, obschon nun die Hermannsschlacht meine letzte Arbeit seyn wird, so glaube dannoch, das sie nicht die unbedeutenste Von meiner production seyn wird, weilen ich den Haubtstoff dazu gesammelt hab, in der Zeit Ehe mir das alter die Denkungskrafft geschwächet hat. Leben sie wohl, ich verharre vor allzeit

Ihre VerEhrer, und Bewunderer

Gluck.

Den Musikgelehrten dürfte es mehr oder weniger bekannt, den Musikfreunden und Verehrern des großen Meisters aber wahrscheinlich neu seyn, daß derselbe die Musik zu einem Ballet: „Don Juan," gesetzt hat, die in ihrer Weise unübertrefflich schön ist. Das lange Zeit verloren geglaubte Programm des Ballets fand sich glücklicher Weise vor Jahren in einem Winkel der Bibliothek der Ecole royale de Musique und ist dem, von Wollanck, in der Trautweinschen Buch- und und Musikalienhandlung herausgegebenen, vollständigen Clavierauszuge des Ballets vorgedruckt. Aus demselben geht hervor, daß der Handlung des Ballets dieselbe Don Juan Fabel zum Grunde lag, wie der Mozart'schen Oper; der vierte Akt desselben spielt in der Hölle, während Mozart nach der, jetzt die Oper beschließenden Scene noch einen Freuden-Chor der übrigbleibenden Personen folgen, und so die Oper enden ließ.

Rossini.

Einstmals stand Jemand in einem kleinen Pariser Theater dicht hinter dem Orchester.

„Mein Herr, fragte er einen der Musiker, können Sie mir nicht sagen, von wem das Musikstück ist, welches so eben gemacht wurde?"

„Ich weiß es nicht, mein Herr," war die Antwort.

Der Fremde that hierauf dieselbe Frage an drei, vier Andere; immer dieselbe Antwort.

Dieses anhaltende Fragen wurde im Zwischenakt von den Musikern dem Musikdirector erzählt, der darüber in die Worte ausbrach: „Wie, Ihr und der Mensch wußtet nicht einmal, daß die Musik von Mozart war? Den Mann will ich kennen lernen."

Er wendet sich hierauf zu dem Fremden; wie erstaunt er aber, als er in ihm Rossini erblickt.

„Maestro, sagte er, sich ihm höflich nähernd, das Stück, welches eben gespielt wurde, ist aus der Partitur des Don Juan."

„Ich danke Ihnen, mein Herr, erwiederte Rossini, ich habe es nicht gleich wieder erkannt."

Ein Sänger für dreihundert Gulden.

Kürzlich wurde in einer kleinen Stadt Robert der Teufel aufgeführt. Es war zum Erstenmal, und die guten Kleinstädter waren nicht wenig neugierig. Die Ankunft eines Sängers aus der Hauptstadt, der den Robert geben sollte, machte die Aufführung möglich. Der Vorhang geht auf. Robert geht vor bis an die Lampen, öffnet den Mund, hebt die Augen zum Himmel und gestikulirt.

Alle Kleinstädter spitzten die Ohren; aber wie durch ein Wunder hörte kein Mensch etwas. „Es geht nicht übel," meinte der Eine, „aber seine Stimme ist ein wenig schwach. — Ganz und gar nicht, erwiederte darauf ein Anderer, seine Stimme ist stark genug, aber das Orchester ist zu lärmend."

Endlich hatte Einer so viel Geist, zu bemerken, daß Robert nur so that, als sänge er, eigentlich aber keinen Ton hervorbrachte. Diese Entdeckung war das Signal zu einem allgemeinen Aufruhr. Man schrie und pfiff. Der arme Robert fing endlich zu sprechen an und suchte sich verständlich zu machen. Er sagte ungefähr Folgendes: „Meine Herren, hören Sie mich an! Wir erwarteten einen berühmten Tenor, er ist aber nicht gekommen.

Darauf hat man mich gebeten, für ihn einzutreten. Ich bin ein guter Kerl und sagte: Ja. Sie müssen aber bedenken, meine Herren, daß ich nur dreihundert Gulden jährlich habe, oder fünfundzwanzig Gulden monatlich. Und ich hoffe, daß Sie darüber nicht böse seyn werden, daß eine so wohlfeile Stimme eigentlich keine Stimme ist. Schließlich werden meine Cameraden so viel Lärm machen, daß Sie mein Stillschweigen gar nicht merken werden."

Dieses Muster von einer Anrede wurde mit Beifall aufgenommen, und das Publikum hörte Robert den Teufel ruhig an, mit Ausnahme der Parthie des Robert, den der gute Künstler à dreihundert Gulden auf sehr anständige Weise mimisch darstellte.

Anekdote.

Friedrich II. erzählte Quanz, daß er die ersten Gründe der Harmonie von Heine, der damals Organist an der Domkirche zu Berlin war, gelernt, und daß ihm Heine mit den alten Tonarten sehr zugesetzt habe. Beide machten dabei noch ein Wortspiel. Der König sagte: „Den gewöhnlichen Generalbaß habe ich wohl begriffen, aber die plagischen Modi haben mich weidlich geplagt." Quanz antwortete: „Sie sind nun auch nicht mehr Mode.

Maria Malibran.

Maria Felicitas Garcia wurde im Jahr 1808 zu Paris von spanischen Eltern geboren. Ihr Vater, Manuel Garcia, war damals erster Tenor bei dem Theater der Kaiserin. Man erinnert sich noch der Schönheit seiner Stimme, seines reizenden Vortrags, der Vollkommenheit seines Talents und der Gründlichkeit seiner Kenntnisse. In der Griselda, der Molinara und vor allem in matrimonio segretto war er unvergleichlich; später verließ er dieses Fach, um als Don Juan und Othello zu glänzen. Marietta Garcia war die würdige Tochter eines solchen Vaters und die Schülerin dieses Meisters. Es schien, daß Natur und Kunst sich verbinden sollten, um die junge Sängerin zu bilden. Die Natur hatte sich ein wenig stiefmütterlich gegen sie gezeigt. Marietta besaß musikalisches Gefühl in höchster Potenz, aber die Stimme war rebellisch; sie war hart und umschleiert. Manuel indessen verzweifelte nicht; er kannte zu wohl den Mechanismus der Kehle, daß ihm die Hindernisse, welche ihm das Organ seiner Tochter entgegenstellte, nicht unüberwindlich schienen. „Das Studium," sagte er, „muß am Ende den Sieg davon tragen, und die Stimme wird heraustreten; denn ich fühle es, sie ist da. Es ist ein roher Diamant, der geschliffen werden muß, und es

wird mir sicher gelingen, ihn im hellsten Glanze der Welt zu zeigen."

Unser Garcia war ein strenger Schleifer; Entschuldigungen, Ausflüchte, Vernunftgründe, nichts galt bei ihm; bei ihm hieß es: arbeiten, zum Ziele gelangen oder bersten. Das Eisen mußte unaufhörlich geschlagen werden. Oft aber schlug er auch etwas anders, der böse Mann, nach dem alten spanischen Sprichworte: la letra con sangre entra. Alles, was die Meister von jeher zur Bildung der Sänger geschrieben hatten: Solfeggien, Studien, Exercitien, Vocalisationen hatte Marietta hundert und hundertmal durchgemacht; sie konnte nichts mehr finden, was sie nicht schon kannte. Da kam ihr Vater auf den Einfall, ihr die Concerte von Viotti in die Hände zu geben. Damit mußte sie sich nun alle Tage beschäftigen. Es war nicht genug, daß sie die Violinnoten ihrer Stimme angepaßt hatte, daß sie fest und sicher die ungeheure Distanz von der G-Saite zur Quinte durchgemacht, daß sie anmuthig mit ihrer Stimme Melodieen wiedergegeben, die für den nie ermüdenden Bogen geschrieben waren, der nicht zu athmen braucht; sondern Marietta mußte die ganze Sammlung sechsmal einüben, damit ein jedes Concert durch alle Grade der Scala durchging und mit Hülfe der sechs andern Schlüssel transponirt würde. Dabei exercirte sie sich auf dem Flügel, und dieß war ein Ruhepunkt für sie. Am Flügel erholte sie sich von den Gesangfatiguen. Nie durfte ein Chorknabe — und man weiß ja wohl, wie man diesen die Musik einbläut — sich einem strengeren Studium unterwerfen. So erhielt denn Marietta jene wunderbare Stimme, welche ihr Vater ihr versprochen hatte.

Mit acht Jahren debütirte Marietta zum ersten Male

in Neapel im Theater I Fiorentini in der Komödie. Sie sang nicht, aber sie spielte Kinderrollen zum Entzücken. Hierauf erschien sie in London in der Oper in kleinen Parthieen, die sie nach und nach unter dem väterlichen Fittich mit wichtigeren vertauschte. Sie zeichnete sich in Meyerbeers Crociato aus, worin sie die Felicia gab, die Couplets Giovinetto cavalier machten ihr viel Ehre, und hierin feierte sie ihren ersten musikalischen Triumph.

„Mlle. Garcia ist eine junge Person von angenehmen Gesichte; ihre Figur ist nicht groß, aber hinreichend für ihr Fach. Ihre Stimme ist voll und tönend und von einem bedeutenden Umfange. Die hohen Töne besitzen Kraft, schlagen leicht an und sind einschmeichelnd. Man dürfte der Mlle. Garcia vorwerfen, daß sie schwer vocalisire und nicht rein accentuire, auch immer höher zu singen sich hinneige, als sie sollte. Dieß darf jedoch der Befangenheit zugeschrieben werden, die ein erstes Debüt stets veranlaßt.“ Dieß war der Ausspruch des Feuilletons zum Journal der Debats vom 13. Mai 1827, Es war darin die Rede von der Wiederholung von Torvaldo und Dorliska. Mlle. Garcia hatte darin Mlle. Naldi abgelös't.

Marietta folgte hierauf ihrer Familie nach New-York, wo sie in ersten Parthieen auftrat, und sowohl in der Opera buffa, als in der Opera seria gefiel. Die Familie Garcia bildete damals für sich allein eine ganze singende Truppe, und jeden Abend wurden Othello, Jago, Desdemona, Emilia oder Almaviva, Figaro, Rosina, Bertha von dem Vater und dem Sohne, der Mutter und der Tochter Garcia dargestellt. Ich glaube selbst, daß ein Onkel mit von der Parthie war, welcher die

Rollen des Elmiro und des Bartolo in dieser Familienoper übernahm.

Den Befehlen ihres Vaters gehorchend, gleich den Heroinen, die sie darzustellen hatte, heirathete Marietta einen französischen Kaufmann von reiferem Alter, Namens Malibran, der in New-York etablirt war. Man hielt ihn für sehr reich, und er sollte der jungen Sängerin Rang und Glücksgüter geben, die sie für den Verlust an Kränzen und Beifall schadlos halten könnten.

Unvorhergesehene Unglücksfälle zerstörten aber diese Absichten Malibrans, der bald genöthigt war, seine Lage zu offenbaren und seiner Gattin zu erklären, daß sie wieder zum Theater ihre Zuflucht nehmen müsse, um aus den Quellen ihres Talents die Hoffnung ihrer Zukunft zu schöpfen. Dieses Mißgeschick ward zum Glück für die Kunst. Madame Malibran war eine Zierde derselben und in Paris sollte ihr wunderbares Talent zum Ausbruche kommen.

Den 12. Januar 1828 erschien Madame Malibran in der Académie royale in einer Benefice-Vorstellung, welche die italienischen Sänger für Galli in diesem großen Saale veranstaltet hatten. Semiramide, die letzte Scene der englischen Tragödie Romeo and Juliet und der erste Act des Babiere di Seviglia bildeten dieses anziehende Schauspiel. Madame Malibran, Mlle. Smithson, Mlle. Sonntag an einem Abend! Welch' ein Debüt für die neue Semiramis! Jetzt war es nicht mehr das kleine Mädchen, das man als Dorliska gehört hatte, sondern es war die Gebieterin Babylons, bald zärtlich, bald stolz, bald majestätisch. Nach ihrem ersten Solo brach der Enthusiasmus los. Die vehemente Stelle: trema il tempio, wovor die Sängerinnen zu zittern

pflegen, ergriff sie mit einer Gewalt und beendete sie so siegreich, daß man erstarrte. Es schien, als ob die Virtuosin nach dieser Anstrengung, welche ihre Kräfte so sehr zu übersteigen schien, nothwendig werde unterliegen müssen. Man engagirte sie sogleich bei dem italienischen Theater, und sie wurde Primadonna des ersten lyrischen Theaters der Welt. Von nun an bestand ihr Leben aus lauter Siegen. Sie entzückte ebenso in der Rüstung Tankreds, als in der grotesken Vermummung der Fidalma in matrimonio segretto. Nachdem sie die Semiramis gesungen hatte, sang sie den Arsaz, nach Donna Anna die Zerline, und alles gleich herrlich, so schneidend die Gegensätze auch waren. Sie bewegte sich eben so leicht in den Gränzen des Soprans als im Contre-Alt. Bald naiv, bald rührend in der Gazza ladra, neckisch und geistreich in der Rosina, bescheiden und unterwürfig in der Cenerentola, tragisch und wild im Othello, in Laune und Possenhaftigkeit mit dem dicken Campanone in der Prova d'un Opera seria wetteifernd; so war jene Malibran, die, als sie Frankreich verließ, alle Quellen ihres dramatischen Genies erschöpft zu haben schien.

In Italien bereitete ihr Bellini neue Triumphe. Norma, la Sonnambula, J Capuleti waren die Opern dieses jungen Meisters, der ihr leider den Weg zum Grabe zeigen sollte, worin eine berühmte Primadonna ihren Platz erfüllt hatte. Die Pasta hatte sich darin ausgezeichnet, und die Parthieen waren für sie geschrieben. Madame Malibran studirt sie ein, schafft sie nach ihrer Weise um, und mit wahrhafter Künstler-Kokketterie, die man wohl eigentlich eine Perfidie taufen könnte, bringt sie die ganze Macht der Ausführung an jenen Stellen an, denen die Pasta nicht ihr volles Recht hatte wider-

fahren lassen. Sie wurde mit Enthusiasmus aufgenommen; aber wenn man ihr schon dankte, daß sie viele schöne Sachen, die früher unbemerkt liegen geblieben waren, im vollsten Lichte glänzen ließ, so äußerte man doch hie und da, daß die Malibran die Rivalität der Pasta zu sehr fürchte, um auf denselben Effect an denselben Stellen hinzuarbeiten. Dieß war es eben, was Marietta wollte. Als sie sah, daß die Meinung sich hierin festgestellt hatte, änderte sie plötzlich ihr System, folgte der Weise der Pasta und schlug so diese Sängerin auf ihrem eigenen Terrain. Jetzt glänzte sie überall, wo die Pasta geglänzt hatte, und übertraf sie noch.

Ueberall in Italien wurde sie mit Beifall aufgenommen; es regnete Kränze auf sie herab; man spannte ihr die Pferde, aus und die Kunstfreunde zogen ihren Wagen; ein andermal wurde sie aufgehoben und wie im Triumphe fortgetragen. Die Unternehmer machten sie einander streitig; sie mußte drei Monate voraus Contracte unterschreiben zu ungeheuren, bis dahin unerhörten Preisen. Der Impresario in Triest hatte den Muth, ihr 4000 Franken für den Abend zu zahlen, und stand sich so gut dabei, daß er ihr am Schlusse der Vorstellungen noch einen Schmuck von Diamanten überreichen wollte. Die Sängerin weigerte sich, und sagte, daß sie wohl genug an der ausgezahlten Summe habe, die ihr angeboten war, da sie selbst nie so viel in Anspruch genommen hätte. „Nehmen Sie den Schmuck nur,“ erwiederte der Direktor; „ich kann Ihnen dieses Geschenk als ein kleines Andenken wohl überreichen. Denken Sie dabei, daß ich herrliche Geschäfte mit Ihnen machte, und lassen Sie sich dadurch bestimmen, ein zweites Mal wiederzukommen.“

Die Thätigkeit dieser sturmbewegten Existenz gränzt an's Fabelhafte. In Paris sah man Marietta Probe und Vorstellung an einem Tage machen, und dazwischen zwei Pferde im Bois de Boulogne müde jagen. Während der Probe frühstückte sie auf dem Theater, während die andern Künstler probirten. Ihre Reisen, ihr bewegtes Leben, ihre Studien und Arbeiten würden das vollständige Leben zweier Künstler hinlänglich ausfüllen. Im Juli reiste sie nach Sinigaglia. Sie setzt sich auf den Kutschersitz, und fährt selbst; verbrannt von der italienischen Sonne, mit Staub bedeckt, kommt sie an, und wirft sich sogleich ins Meer, schwimmt wie ein Delphin und kehrt hierauf in ihr Hotel zurück, um Toilette zu machen. Noch kürzlich reist sie von Brüssel nach London, kommt nach Paris zurück, macht einen Ausflug nach der Brie und geht wieder nach London. Man kennt das Leben eines dramatischen Sängers in Englands Hauptstadt. Drei oder vier musikalische Matinéen erwarten ihn nach der Probe und ist der Vorhang gefallen, so fangen die Soiréen an, die bis zum Morgen währen. Der Virtuose steigt in den Wagen, um von einer zur andern zu fahren. Madame Malibran folgte allen diesen Einladungen; aber noch mehr, den Sonntag, den Tag der absoluten Ruhe in ganz England, widmete Marietta noch heiteren Fatiguen. Sie spielte, scherzte wie ein Kind mit ihrer Familie und ihren zahlreichen Freunden, und widmete ihnen den Schatz ihrer Kunst und die Anmuth ihres Geistes.

Ihre Ehe, die wider ihren Willen von ihr eingegangen wurde, war getrennt worden, und sie nahm Herrn von Beriot in Paris zum zweiten Gemahl. Dieser ausgezeichnete Violinspieler liebte sie über Alles und

trug bei ihr den Sieg über alle andern Anbeter davon. Sie lebten glücklich; der Ruhm und das Glück schütteten mit vollen Händen ihre Gunst auf das Künstlerpaar. Bei dem Musikfest in Manchester sang Mariette trotz ihres Uebelbefindens. Am Morgen in der Kirche, bei den ersten Tönen der Orgel, werden ihre Nerven so heftig angegriffen, daß sie abwechselnd weinen und lachen muß; dann erholt sie sich wieder, und singt ihre Parthie. Auch Abends überwindet sie ihre Hinfälligkeit und singt mit ihrer Jugendfreundin Caradori das Duett aus Andronikо. Nie war ihre Stimme reiner, melodischer, tönender; nie zeigte ihre gewandte Kehle größere Anmuth und Leichtigkeit. Endlich auf der letzten Fermate der Dominante nimmt sie das hohe h, hält es aus, verbindet es mit dem cis und läßt während einer ungeheuren Zeit den richtigsten, glänzendsten und reinsten Triller hören, den jemals eine Sängerin ausgeführt hat. Alles war außer sich, und man klatschte noch, als die Sängerin, den Tod im Herzen sich zurückzog und von Madame Assandri in ein Nebenzimmer geführt wurde, wo sie ohne Besinnung in fürchterliche Krämpfe verfiel, und acht Tage darauf ihren Geist aushauchte. — —

Sie wurde von Allen, die sie kannten, gleich geliebt und verehrt, und der greise Lafayette pflegte zu ihr zu sagen: Maria, vous serez certainement ma dernière passion! Die Künstlerin sprach spanisch, französisch, englisch und italienisch gleich vorzüglich; auch deutsch wußte sie ein wenig. Alle weiblichen Handarbeiten trieb sie in hoher Vollkommenheit. Im Zeichnen, besonders in der Carikatur, war sie ausgezeichnet. Man hat es nicht an Mährchen fehlen lassen, worin man über ihren Charakter Nachtheiliges zu verbreiten suchte, allein das Leben einer

solchen Künstlerin ist zu sehr dem Blicke der ganzen Welt blosgestellt, als daß es möglich wäre, irgend einen Fehler zu verbergen. Ihr Feuer und ihre Naivität haben sie manchmal nicht schnell genug Umstände und Verhältnisse gehörig erwägen lassen; diese kleinen Inconvenienzen wurden aber stets von ihrer Liebenswürdigkeit aufgewogen, und von allen Verständigen willig verziehen. Im Uebrigen muß Jeder gewiß ihrem edeln, geraden und großmüthigen Charakter die vollste Gerechtigkeit angedeihen lassen. Es circuliren eine Menge Züge von ihr, wie sie arme Künstler unterstützte und keiner Bitte jemals ihr Ohr verschloß.

Im Jahr 1829 gab eine junge Engländerin, die als Choristin beim italienischen Theater in Paris angestellt war, ein Concert, um sich die Mittel zu verschaffen, der Truppe nach London zu folgen. Mad. Malibran versprach, darin zu singen, und ihr Name genügte, eine zahlreiche Gesellschaft herbeizuziehen. Gegen ihre Gewohnheit kam sie spät, und ließ auf sich warten. Nach beendigtem Concert sagte sie zu der Benefiziantin: „Ich habe zweimal für Sie geerntet; ehe ich hieher kam, sang ich bei dem Herzog von Orleans, und hier sind die hundert Thaler, die ich dafür erhielt.“ Mit diesen Worten legte sie die Goldstücke in die Hand der erstaunten Fremden.

Ein armer Tänzer, Namens Durante, war zwischen den Coulissen von San Carlo vom Schlage getroffen worden, und hinterließ Frau und Kinder im größten Elend. Mad. Malibran sang nicht nur in dem Concert, welches die Wittwe gab, sondern sammelte auch noch für dieselbe. Sie ging zum Könige von Neapel und sagte zu ihm: „Sire, ich sammle für die Familie meines

unglücklichen Kameraden Durante. Die Königin und der Prinz von Salerno gaben mir fünfhundert Franken. Ich hoffe, daß Euere Majestät nicht minder großmüthig, als Ihre erlauchten Verwandten seyn werden." — „Und wie viel soll ich geben?" fragte der König lächelnd. — „Tausend Franken." — „Hier sind sie!" — — Drei Tage darauf wurde ihr Wagen umgeworfen und sie fiel sich den Arm aus, das Theater San Carlo wurde deßhalb geschlossen; dieses Theater aber während des Carnevals zu schließen, wird als eines der bedeutendsten Calamitäten angesehen. Jeden Tag eilte eine Menge von Unglücklichen, deren einziger Erwerb von dem Theater abhing, zu dem Hotel der Sängerin, um sich nach ihrem Zustande zu erkundigen. Aus Mitleid mit den armen Leuten hörte Mad. Malibran nicht auf die Ermahnungen der Aerzte, die ihr das Singen noch für einen Monat verboten, und trat schon in der nächsten Woche als Sonnambula auf mit dem Arm in der Binde.

So schonte sie sich nie; sie überließ sich ganz ihrem Temperament; sie arbeitete Tag und Nacht unaufhörlich und ohne Einschränkung. Nach dem Othello oder der Gazza blieben ihre Nerven noch lange gespannt, wie die Saiten eines Instruments. Dann mußte sie noch bis zwei Uhr Morgens singen. In diesem Zustande hatte ihre Stimme einen himmlischen Ausruck; ihre Augen glänzten wie Flammen; ihr Gesang tönte bald melancholisch, bald wild, bis sie erschöpft und ohnmächtig zurückfiel. Zu bemerken ist es noch, daß sie ihre Costüme selbst zeichnete, ihre Kleider zuschnitt und sich selbst kleidete und frisirte, ohne jemals eine Kammerfrau gehabt zu haben. Im Leben war sie sanft und unterwürfig, wie ein Kind. Eines Abends sang sie so himmlisch, daß

alle Zuschauer sich von ihren Sitzen erhoben, als hätten sie sich verabredet. Gleich darauf wünschten ihr ihre Freunde Glück und dankten ihr. Beriot war nicht zugegen gewesen. — „Aus Mitleid sagen Sie nichts Beriot davon," sprach sie, „sonst zankt er mich aus; denn ich habe da eine unglückselige Note gesungen, die er mir ernstlich verboten hat, weil es meiner Stimme schaden könnte."

Sie hatte sich eine ganz eigene Sprache gebildet. Wenn sie etwas erzählte, so ahmte sie Stimme, Ton, kurz Alles nach, was den Personen, von denen sie sprach, eigenthümlich war; fiel ihr der Name eines Vogels nicht ein, so machte sie sein Geschrei oder sein Zwitschern nach. Auch italienische Verse machte sie, die ihr jedoch nicht gelangen; man rieth ihr daher, sich mehr auf die Malerei zu verlegen, worin sie glücklicher war. — „Es ist schade," sagte sie bei dieser Gelegenheit, „ich wollte der Dichtkunst meine Dankbarkeit bezeugen, denn die Dichter haben mich immer gut behandelt, während die Maler mich zehnmal häßlicher machten, als ich wirklich bin."

Als sie am letzten Tage vor ihrer Krankheit die Kirche betrat, wo das Concert gegeben wurde, rührten die Töne der Orgel sie bis zu Thränen. Ob sie in diesem Augenblick die Ahnung des traurigen Looses durchzuckte, von einer Welt Abschied zu nehmen, deren Zierde sie war und die ihren Verlust tief betrauert?

Mozart's Clavierstücke.

Die Clavierstücke Mozart's enthalten einen solchen Reichthum der Ideen und sind so fein gebildet in ihren kleinsten Nüancen, daß der darin herrschende Charakter stets genug interessirt ist, um das Gemüth des Spielers und des Hörers anzuziehen. Sie sind zugleich von so zweckmäßiger Natur, daß die wahre Bildung des Clavierspielers dadurch erreicht uud die Ableitung nach schiefen Richtungen vermieden wird. Die schöne Haltung der Hand ist durch die abwechselnden Figuren und besonders die ordentliche Bewegung des Basses möglich gemacht, und dadurch wird theils die Beweglichkeit der linken Hand sehr befördert, theils die Ausbildung des Vortrags in Rundung und Schönheit nicht gehindert; denn seine Claviersachen enthalten keine Figuren, die durch unabläßige Fortsetzung die Steifheit der Hand herbeiführen — oder durch eine Bewegung, der Behandlung des Claviers zuwider, die Ausführung mit Nettigkeit unmöglich machen — oder überhaupt, die nicht singen, ausgenommen die Arpeggio's welche dem Bau des Hammers und seinem Anschlage nicht angemessen sind. Mozart's Clavierwerke enthalten Tiefe und Klarheit, Einfachheit und Kunst, Reichthum der Ideen und Adel des Styls, Kraft und Lieblichkeit. Durch ihren geistreichen Styl erheben seine Sonaten das Gemüth und erfüllen das Herz mit starken oder sanften Empfindungen.

Die Anhänger des neuen Systems, wonach nur Schwierigkeiten geschätzt werden, behaupten: man könne durch die Ausführung Mozart'scher Claviersachen seine Fähigkeit nicht hinlänglich zeigen; indeß weiß doch jeder, der eine gesunde Beurtheilung hat, daß man bloß mit Zeit, Geduld und Mühe anfangs unmöglich scheinende Schwierigkeiten zuletzt überwinden könne; daß aber weder Zeit noch Geduld genügen, Werke vorzutragen, die geläuterten Geschmack, tiefes Gefühl und richtigen Ausdruck verlangen.

Mozart schrieb unbekümmert um den Schüler: Clementi's Schüler behalten nur das Instrument und den Spieler im Auge. — In wie vielen Arietten Mozart's ist edle Schwermuth des Künstlers, der aber nicht abgespannt ist, sondern dessen Geist wie mit erschwerten Flügeln in den trüberen Regionen der Dissonanzen verweilt! Welche Andante- und Adagio-Stellen Mozart's wären in jedem Betracht nicht himmlisch zu nennen? Alles, Alles ist schön, und Alles gleich schön. Die meisten seiner Claviersachen sind die vollendet'sten Arbeiten seines unerschöpflichen Genie's.

Obgleich sich Mozart's Phantasie in einigen Claviersachen vielleicht bisweilen etwas zu eingeschränkt fühlte, so haben sie doch einen ungeheuern Reichthum an neuen Gedanken, an glücklichen Melodieen, an beständig abwechselnden harmonischen Wendungen, und sein unermeßliches Genie — wenn man gleich öfters in seinen Opern Fehler in der Declamation und Recitation, wohl nicht immer ohne Grund, rügt — bleibt ein Gegenstand der größten Bewunderung selbst der Nachwelt.

Mozarts's ehrwürdiger Zeitgenosse Jos. Haydn ist

wohl auch hier ein competenter Richter. Dieser gemüthliche und herzliche Mann sagte einst einem seiner Freunde mit tiefer Rührung und thränenden Augen: „Mozart's Verlust ist unersetzlich, sein Spiel am Clavier vergesse ich in meinem Leben nicht: das ging an's Herz!"

Mozart's Clavierconcerte sind voll blühender Composition und sie fließen so leicht dahin, als hätte es gar keine Kunst erfordert, sie zu schaffen. Das ist aber eben die Kunst, das Werk zu zeigen, ohne die Mittel sehen zu lassen. — In allen diesen schönen Werken herrscht eine richtige Applicatur in schwierigen Figuren, wie schwerlich bei neueren Clavier-Compositionen eine vorkommen wird, die sich nicht bei Mozart fände. — Aber es gehört zum richtigen und genauen Vortrage Mozart'scher Concerte mehr als richtige Fingersetzung, und die Folge davon, rundes und präcises Herauskommen der Passagen.

So wie überhaupt, so auch hierin hatte Mozart vor allen Tondichtern im hohen Grade die schöne Gabe, einen einmal gefaßten Gedanken nicht wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet hatte.

Mozart schrieb gewißermaßen zwei verschiedene Arten von Clavier-Concerten. Die eine dieser Arten ist von ihm selbst geschaffen; und wollte man einzig auf den Sinn sehen, so könnte man sagen, Händel's Orgel-Concerte wären Mozart'sche in der Kindheit. Diese Art bildete er aus und vervollkommnete sie dermaßen, daß kein Anderer, wer er auch sey, darin es ihm gleich gethan hat. Diese sind vollkommen ausgearbeitete Musikstücke für das Orchester mit obligaten

Instrumenten, unter welchen nur das Pianoforte bei weitem am meisten vorherrschend auftritt. Dieses ist die edelste und kunstreichste Art. — Hiervon unterscheiden sich die Concerte Mozart's, mit welchen er seine letzten Reisen machte und die erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Diese gehören zu der zweiten Art, zu der populärsten, brillantesten. Diese Art bedient sich des allgemeinen Concertstyls und der gewöhnlichen Formen für Concerte überhaupt und wendet Beydes nur auf dies Instrument in seinen Eigenheiten, besonders auch den ungeheuern Fortschritten gemäß, an, die in der neuesten Zeit auf dem Claviere gemacht sind. Das Orchester bleibt, außer in den Ritornellen (die hier mehr oder weniger symphonieartig ausfallen), fast nur auf's eigentliche, doch darum nicht uninteressante Begleiten beschränkt.

Manches kann von der einen Art für die andere zu ihrer Bereicherung herüber genommen werden. Auch hierin ist Mozart mit herrlichen Beispielen vorausgegangen; in seinen letzten Concerten hat er, ohne sich selbst und der erwählten Gattung untreu zu werden, dem Pianofortespieler beträchtlich mehr und beträchtlich Glänzenderes zugetheilt, als vordem.

Unser Meister hat den glücklichen Einfall gehabt, Fugen für zwei Claviere zu schreiben. Dabei hat theils der Lernende Gelegenheit, sich desto mehr im Takte und im Pausiren zu üben; theils wird er durch das Spiel derselben allmählig um so viel leichter mit dem Fugenstyle vertraut, weil er hier nicht mit so großen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, als bei den mehresten solcher Fugen, die bloß für einen Spieler bestimmt sind.

In mehreren Mozart'schen Sonaten ist gleichsam ein

liebevolles Umschlingen zweier schönen Gestalten sichtbar, die sich in holder Anmuth einander nähern, und wo der männliche Theil, der Baß, die graziösen Bewegungen des weiblichen, der Sopran-Melodie, mit aller Zartheit und dennoch mit anziehender Stärke unterstützt und auf seinen Armen huldvoll dahin trägt. Die verschiedenen Wendungen Beider, die Frucht der keuschen und doch seligen Annäherung ihrer Seelen bringt mit sich das innige Spiel der Geberden und die Beredsamkeit ihrer Blicke. Sie wandeln daher, ihre Geister-Verwandtschaft ahnend, bald sich mit gleichen Gefühlen entgegen kommend, durch zarte Scheu wieder in ihr Inneres zurückgedrängt und die Sehnsucht zu wonniger Vereinigung verbergend, bis dem kühnen Muthe des Mannes (des Basses) es endlich gelingt, die Zweifel zu lösen und die Verschlingung zweier Seelen in wonnevoller Eintracht zu bewerkstelligen. — Diesen Geistervertrag läßt der Tonkünstler seine in Töne gehauchten Gestalten gewöhnlich auf dem Uebergange zur ersten Hauptcadenz schließen; denn von da an entfaltet nun erst die seelenvolle Innigkeit und Einigkeit die Ausdrücke des Entzückens über die freudige Annäherung und Ahnung ihrer Verwandschaft in dem Mittelsatze, welcher deßhalb auch gewöhnlich ganz den Charakter des Graziösen, Wonnevollen annimmt. Die Melodieen sind dann hier gewöhnlich zarter und blühender und umschlingen sich schon mehr mit liebevoller Ergebung, die durch zarte Spiele des Scherzes, der Weigerung, der scheinbaren Annäherung zu verzögert wird, daß der poetische Musiker die zwei durch Liebe vereinigten Wesen oder Themata immer noch sich fliehen und in einem reizenden Kampfe begriffen sieht, bis endlich die Stärke den Reiz oder

der Reiz die Stärke besiegt und Beide durchdrungen und umschlungen nur dahin schweben in schöner schmiegsamer Vereinigung und ihre bewirkte Harmonie in triumphirender Wonne kund thun.

Hier ahmen sich Beide oft schon scherzhaft, ja bisweilen ironisch mit naiver Laune einander in Gang und Bewegung nach, bis nach neuer Zögerung und sinnreichen Zweifeln sie endlich einander die Hände reichen zum festen Bunde in der Cadenz des ersten Theils. Mit anmuthigen Neckereien, oft mit den Spuren einer schnell entstehenden Uneinigkeit, die sich in kurzen, geschwind beantworteten, doch leisen Vorwürfen ausspricht, beginnt der zweite Theil. Plötzlich ergießt sich der eine Theil in entflammtem Zorne in langen und schnellen Perioden, welche der andere mit Zwischenreden, die aus der ersten frühern Annäherung ihrer Geister hergenommen, also mit jenen analog sind, stellenweise nun unterbricht, um die Versöhnung zu bewirken. Kaum läßt der zürnende Theil ahnen, daß er besänftigt sich wieder nähern wolle, so verwechselt jener die Rolle und nimmt den Zorn des andern in sich auf und gibt dieselben Zweifel und Einwürfe nur in pikanterer Beziehung zurück, indessen jener das schöne Geschäft der Versöhnung übernimmt. Die mannigfaltigsten Gradationen der Empfindungen zeigen sich in den Perioden. Der eine Theil steigt in seiner Leidenschaftlichkeit, indeß der andere mit scheinbarem Phlegma sorglos und unbekümmert seinen Weg allein geht, aber doch einige Einwürfe macht, welche oft mit theoretischer Kunst in kurze Absätze getrennt, nur nach und nach das Ganze aussprechen, oft nur einen Theil für das Ganze angeben, oft starke Zweifel erheben, plötzlich sich scheinbar

zur Vereinigung nähern, und doch wieder sich trennen, bis durch eine ganz unerwartete Wendung die Freiheit der Geister den Kampf zu beendigen und sich in schöner Eintracht einander zu nähern beschließt, und Beide nun im Hauptthema wieder harmonisch umherwandeln.

Sehr viele andere seiner Claviersachen sind mit vieler Begeisterung erfunden und sehr sinnreich ausgeführt. Der Wechsel des Lebens in beiden Händen macht sie einem Dialoge ähnlich, worin immer Einer des Andern Wort nimmt, mit noch größerer Beredsamkeit seinen Satz ausführt, und dann wird das Nachäffen und Ausspotten dessen, was Einer sagte, durch den Andern sehr jovial durchgeführt. Die Forte angeschlagenen Accorde treten wie heftige Verneinungen zu obiger Rede, weil sie keine Beruhigung herbeiführen, und plötzlich übernimmt die zweite Parthie das Gespräch, indeß die erstere nur mit ihren schnellen Einreden dazutritt.

Andere seiner Stücke sind wieder von anderer Art. Gleich einem Bache stürzt sein Thema herab von der Höhe, und rieselt dann in der Ebene fort. Er läßt dann bisweilen die Leidenschaft in höchste Wirksamkeit treten und führt den Baß so schön, daß er dem Wellenflusse gleichsam immer neue Hindernisse in den Weg schiebt, damit derselbe sie desto siegreicher zu überwinden in den Stand gesetzt werde. — Zur Wiedervereinigung des Thema's pflegte Mozart dann den Fluß in Achteln zu besänftigen, der nur durch Zögerung, Zweifel und allerhand künstliche Irrgewinde sich fortschlängelt, bis er nach langem Zweifeln und Aufhalten endlich seinen schnellen Strömen die Schleusen wieder öffnet und denselben in schöner Freiheit sich seiner Kraft entladen läßt.

Ein musikalisches Original.

Der berühmte Sänger Garat ward den 25. April 1764 in Ustariz im Departement der Nieder-Pyrenäen geboren. Gestorben ist er den 1. März 1823.

Garat trieb es in der Originalität sehr weit; er hatte einen edlen Charakter, allein für die, welche ihn nicht näher kannten, war er ein lächerlicher, unerträglicher Geck oder ein Hochmüthiger, der von seinem eigenen Werth eine übertriebene Meinung hegte. Viele lobten ihn wegen seines Hasses gegen Napoleon und wollten darin seine große Treue für den unglücklichen Grafen von Artois erkennen, dessen Secretär er einmal gewesen war. Allein Garat liebte den Kaiser nicht, weil dieser ihn nicht mochte. Aber warum zeigte der Kaiser wohl für Garat so wenig Zuneigung, da doch andere ausgezeichnete Künstler sich seiner Gnade zu erfreuen hatten? Garat kleidete sich zu auffallend närrisch, und das liebte Napoleon nicht. Man weiß, daß Murat der glänzendsten Eigenschaften und der herrlichsten Waffenthaten bedurfte, damit der Mann im schlichten Ueberrocke ihm seine goldgestickten Ueberwürfe, die rothen Stiefel und das Federbarett verzieh, womit er sich schmückte, um auf

dem Schlachtfelde und bei der Tuilerien-Parade zu erscheinen. Garat hatte keine Vorzüge der Art in die Wagschale zu legen, und deßhalb erhielt er keine Gnade in den Augen des Kaisers.

„Es ist eine Carikatur, ein Hanswurst, dieser Garat," sagte eines Abends der Kaiser, als man es laut bedauerte, daß der bewundernswerthe Sänger die Soiréen von St. Cloud nicht verherrliche. „Ich kann ihn nicht sehen, ohne versucht zu werden, mich über ihn zu erzürnen. Ein Mann, der nicht aussieht wie ein Mensch und ganz Paris durch seinen lächerlichen Aufzug unterhält; er mag gut singen, aber ich habe die Augen zu nahe bei den Ohren. Sollte ich einmal blind werden, so singt er vielleicht noch einmal bei mir."

Der Eindruck, den der Kaiser durch die Augen erhielt, war stets sehr lebhaft; ein Glück für den, der ihm das erste Mal gefiel. Eines Tages befand er sich im Feydeau-Theater, wo man „die Ehemänner als Junggesellen" gab, eine hübsche Oper von Berton, in welcher Martin und Elleviou in ihrem vollsten Glanze sangen, und das Publikum zum lebhaftesten Beifall hinrissen. Napoleon hörte nicht zu, sondern drehte sich von der Scene weg, um in seiner Loge zu plaudern. Nachdem der Vorhang gefallen war, trat Herr von Remusat auf ihn zu, um zu fragen, ob das Stück das Glück gehabt habe, ihm zu gefallen.

— Es ist dumm. Was war das mit den beiden dicken Husaren, die ich gesehen habe? Wer gab sie?

— Elleviou und Martin, Sire!

— Nun wohl, so machen Sie ihnen mein Compliment. Wenn ich Husaren-Officiere hätte, die wie sie aus-

sähen, so würden sie auf der Stelle ihren Abschied erhalten.

Wären Martin und Ellevion in Ueberröcken erschienen, so würden vielleicht beide Sänger, der Dichter und Componist, dem Cäsar gefallen haben; denn in der That stand der Dolman den ziemlich beleibten Sängern sehr unvortheilhaft. Und davon hängt oftmals Glück und Unglück ab.

So mißfiel auch Garat Napoleon und wurde nie zu Hofe geladen. Ein einziges Mal hörte man ihn bei der Kaiserin; allein Josephine, welche die Antipathie ihres Gemahls kannte, lud ihn nie mehr nach Malmaison. Um sich darüber zu trösten, unterhielt Garat schöne Erinnerungen, die ihn bis zu seinem Lebensende nicht verließen. Er war sehr jung nach Paris gekommen, um sich ernsten Studien zu widmen; allein die leidenschaftliche Liebe zur Musik leitete ihn bald davon ab. Die Meister des Rechts und der Jurisprudenz wurden vernachlässigt, und Gluck und Piccini, deren Zwist damals die ganze Kunstwelt in Bewegung setzte, wurden seine Helden. In den Salons umherzulaufen, den Gluckisten Musik von Piccini, uud den Piccinisten Musik von Gluck vorzusingen, dabei durch den Schnitt seines Kleides und seine südliche Lebhaftigkeit aufzufallen, das war sein Leben, ungeachtet der Einwendungen eines erzürnten Vaters. Dieser hatte gebeten, gedroht, vernünftig, zärtlich ermahnend geschrieben; endlich kam ein trockner Brief von ihm an, worin er Garat erklärte, daß Alles zwischen dem unlenksamen und liederlichen Sohn und dem Manne aus sey, den er nur noch für einen Banquier ansehe, auf den er nach Sicht ziehen dürfe; daß der Beutel mit dem Herzen zusammenhänge und daß er auf keine Hülfe mehr

zu rechnen habe. Das war ein fürchterlicher Schlag, aber Garat wurde nicht davon vernichtet. Er hoffte wieder in Gnaden angenommen zu werden, wenn er sich durch sein Talent eine Stellung erworben haben würde. Er schrieb seinem Vater einen ehrfurchtsvollen Brief und ging zu einem Freund, um Geld zu leihen.

Indessen mußte er etwas haben, wovon er leben konnte; man suchte, und fand. Garat war in den ersten Salons bekannt; seine schöne Stimme, sein musikalischer Instinkt, dem es bereits nicht mehr an Ausbildung fehlte, sein Geschmack und die Wärme seines Ausdrucks wurden von Allen geschätzt, die Gefühl für die Kunst besaßen. Der Graf von Artois hatte ihn einige Mal in einem eleganten Frauencirkel gehört. Zugleich erzählte man dem Prinzen die Strenge, womit der Vater seinen Sohn behandelte. Hierdurch gerührt ließ er ihn zu sich kommen und machte ihn zu seinem Secretär. Jetzt schien Garats Glück gegründet zu seyn. Die Königin selbst erzeigte ihm die Ehre, mit ihm zu musiciren. Diese unschuldige Unterhaltung gereichte später der unglücklichen Frau zum Verderben.

Der Tag, an welchem Garat zum ersten Mal durch den Grafen von Artois Maria Antoinette vorgestellt wurde, war einer der schönsten seines Künstlerlebens. Er selbst entwarf folgende Schilderung davon:

„Es war große Musik bei der Königin, Alles sehr glänzend, eine doppelte Reihe von Frauen im Schmuck ihrer Schönheit und ihrer Juwelen und hinter ihnen stehend, was es nur von Männern Ausgezeichnetes gab. Ich sang, und die Königin, welche das Zeichen zum Applaudiren gab, lobte meine Stimme und mein Talent. Ich hatte in der That sehr gut gesungen, ohne mich von der

Bewegung hinreißen zu lassen, die man mit achtzehn Jahren und einiger Eigenliebe von einem solchen Auditorium wohl empfinden kann. Ich sang ein zweites Stück und erhielt noch größeren Beifall. Nun stellte ich mich hinter die Damen, und während Legros eine Arie sang, befand ich mich zufällig bei der Gemahlin des spanischen Gesandten. Sie war schön und hatte herrliche Schultern und einen Hals von außerordentlicher Schönheit. Neben ihr standen zwei vornehme Herren, von denen einer zum andern sagte: „Himmel, wie schön ist dieser Hals!“ Diese Worte wurden so laut gesprochen, daß die Gesandtin sie hören konnte. „Ich würde gern diesen Hals mit dem des kleinen Garat vertauschen, wenn ich so singen könnte wie er,“ erwiderte sogleich die Herzogin, indem sie den liebenswürdigsten Blick von der Welt nach mir sandte. Ich war im Himmel, wie man wohl denken kann, und hätte die Gesandtin umarmen mögen, und den vornehmen Herrn dazu, weil er ihr Gelegenheit zu ihrer lieblichen Antwort gegeben hatte. Allein ich hielt mich zurück, weil....“

Hier sprach Garat nicht weiter; allein man konnte in seinem Lächeln lesen, was er eigentlich zu errathen geben wollte. Er war indessen stets ein wenig prahlerisch, wenn er von seinen Avantüren sprach. Er war häßlich, manierirt und zu sehr in sich selbst verliebt, als daß ihn die Frauen besonders begünstigt haben sollten. Sein ganzer Reiz lag in seiner himmlischen Stimme, die eine unglaubliche Macht ausübte, und in dieser Stimme gab sich eine glühende Seele zu erkennen und eine zierliche, aber doch kräftige Kunst, welche der Leidenschaft jenen Ausdruck von Wahrheit zu geben wußte, welche so tief die Herzen rührt.

Noch unter der Restauration besaß Garat, wie Leute, die ihn gehört haben, bezeugen, das bewunderswertheste Gefühl, wenn er etwas von Cimarosa oder Gluck sang. Er war noch damals hinreißend, wenn er die sogenannte Champagner-Arie Don Juans sang, worin ihm wohl Niemand gleichgestellt werden kann. Allein es war doch nicht mehr der alte Garat, der im Jahr 1785 als Orpheus die Worte: „Laissez vous toucher par mes pleurs," so sang, daß ein anderer, eben so großer Künstler, Martin, drei Nächte darüber nicht schlafen konnte. Und das war nicht die Eifersucht, welche Martin nicht schlafen ließ, sondern der empfangene Eindruck, und noch jetzt sagt Martin, wenn er sich jener Scene erinnert: „Garat war der wirkliche Orpheus, der den Pluto, die Parzen und den Cerberus eben so leicht zum Mitleid bewegt haben würde, als uns.

Martin und Garat waren, bevor der erstere auf dem Théatre de Monsieur debutirte, eng verbunden; jeden Abend erschienen sie in Gesellschaft, um sich vereint hören zu lassen. Garat war damals reich, denn er bezog eine Pension von zweitausend Thalern aus der Cassette der Königin, und das war im Jahr 84 wohl ein Vermögen zu nennen. Martin war nicht so gut daran; er lebte von einigen Violinstunden, die er gab, denn er war auch gegen den Willen seines Vaters Musiker geworden. Garat sang stets unentgeldlich, weil er seine Wohlthäterin nicht glauben machen wollte, als thue sie nicht genug für ihn, und als reichen sechstausend Franken für einen jungen Künstler nicht hin, während viele Cavaliere doch mit weniger leben mußten. Martin sang auch umsonst, obgleich er gern von seinem Talente einigen Nutzen gezogen hätte. Eines Tages sagte Garat zu ihm:

„He, Kleiner, hast du nichts nöthig? Ich glaube, du bist kein Millionär, und würdest nicht böse seyn, wenn du auf leichtere Weise einige gute Louisdor gewönnest, als wenn du deine Schüler die Finger auf den Violinhals zu setzen lehrst. Wenn du willst, so will ich dich alle Abende, wenn du mit mir singst, bezahlen lassen.“ Martin willigte ein, und Garat schlug seine Mitwirkung jeden Abend mit fünf Louisdor an.

Die Revolution ruinirte Garat, den Salonsänger, ohne Martin, dem Theatersänger, einen Schaden zuzufügen. Martin stand seit vier Jahren in der größten Gunst des Publicums und dieß hatte Garat nach und nach von ihm entfernt, der nie einen Nebenbuhler auf seinem Wege zu finden hoffte. Die alte Freundschaft trug indeß über die Eifersucht den Sieg davon.

„Ich hatte keine reinlichen Kleider mehr anzuziehen, so erzählte Garat selbst“, und man kann sich denken, was das auf mich für Wirkung hervorbrachte. Ich litt viel. Martin hatte die Delicatesse, es zu bemerken. Er selbst hatte wenig Geld, denn man bezahlte damals schlecht und in Papier; er besaß aber Credit, und er benutzte ihn, mich zu kleiden. Er kannte einen gewissen Tuchhändler, einen großen Musikfreund, der nun eben wie ein Tuchhändlrr die Flöte blies, aber die Künstler, und namentlich Martin sehr schätzte. Zu diesem wackern Manne führte er mich, und ließ mir zu einem blauen Rocke, einer gelben Weste und einem schwarzen Pantalon Tuch abschneiden, das mich in den Stand setzte, wieder eine ziemlich gute Figur zu spielen. Dieses habe ich Martin nie wieder bezahlt, er hat es nicht gewollt.“

Dieß trug sich im Jahr 1794 zu. Im folgenden

begannen die berühmten Concerte im Feydeau, deren Seele Garat wurde.

Das Pariser Publikum weiß, welchen Succeß er erhielt; nur ein leichter Unfall compromittirte ihn etwas. Die Titusköpfe hatten die gepuderten Frisuren verdrängt; Garat, der immer der Mode vorauseilen wollte, hatte jedoch seine Haare noch nicht abschneiden lassen, und er erschien im ersten Concert auf barocke Weise frisirt. Er trug ein Toupet, einen langen dicken Zopf, und Kragen und Schultern, wie beschneit mit Puder bedeckt. Dazu denke man sich seine hohe Halsbinde mit Gold gestickten Ecken, sein Kleid à cul de poule, wie man es damals nannte, das Beinkleid, das die halbe Wade abschnitt, rosa gestreifte Strümpfe und einen ungeheuren Hut. Als das Publikum ihn mit seinem Buche in der Hand auftreten sah, brach es in ein lautes Gelächter aus, das mehre Minuten anhielt, bis daß Garat zu singen anfing. Während seines Gesanges aber übertraf die Rührung der Zuhörer ihre frühere Lustigkeit. —

„Worüber lachten sie?“ fragte Garat, nachdem er abgegangen war. — Deine komische und übertriebene Toilette hat sie überrascht, sagte Martin zu ihm. Du wolltest durch deine Originalität auffallen, und der Erfolg überstieg deine Erwartung. Es ist lächerlich, gegen eine längst eingeführte Mode ankämpfen zu wollen. Lasse Deine Haare abschneiden und dann wollen wir sehen, ob sie lachen werden.

Die Haare wurden abgeschnitten, und Garat erschien im zweiten Concert mit einem frisirten Titus der modernsten Art. Das Publikum lachte stärker als das erste Mal. Jetzt zeigte Garat üble Laune und sang nur verzierte Arien, statt einfacher und rührender Stücke, die

man von ihm erwartete. Aber nach dem Concert sagte er: „Ihr lacht; Bürger! Ihr glaubt mich zu Eurem Sclaven zu machen; gestern gepudert und heute geschoren, nie bin ich Euch recht! Schon gut! Ihr müßt mich doch nehmen, wie ich bin." Und man nahm ihn in der That, wie er war. Das große Talent des Künstlers ließ über die eitlen Extravaganzen des Stutzers hinwegsehen. Man lachte nicht mehr, sondern man begnügte sich zu lächeln.

Würde man nicht einmal gelächelt haben, so hätte sich Garat sehr unglücklich gefühlt. Er kannte nichts Demüthigenderes, als unbeachtet zu bleiben. Da er schon fast die Sechszig erreicht hatte und er immer noch in seinem Costüme auffallend erschien und ihn dessen ungeachtet Niemand mehr bemerken wollte, ergriff ihn so herber Aerger darüber, daß er ein Leben endete, welches die Eitelkeit und eine mehr als weibliche Koketterie so lange mit Glück und Freuden umgeben hatte.

Einst ging Garat mit einem Freunde auf den Boulevard. Er war dick geworden und ging beschwerlich, obgleich er noch immer den Schritt eines jungen Menschen affectirte. Er war gleich einer Carikatur gekleidet. Dabei war er traurig und finster, sprach wenig und war kaum zu erkennen. Darauf kam Kreutzer hinzu, sprach von der Oper, von den Italienern, aber Garat nahm durchaus keinen Theil. Plötzlich drückte er heftig den Arm seines Freundes und raunte ihm mit erstickter Stimme in's Ohr: „Die Undankbaren! Vor zwanzig Jahren würden sie nicht an mir vorübergegangen seyn, ohne zu bemerken, daß ich Kappenstiefel trage!"

Welche Bitterkeit, welcher tiefe Gram in dem Ausdruck lag: die Undankbaren! läßt sich nicht beschreiben.

Diese Kränkung und eine andere, die er einige Jahre vor seinem Tode erlebte, waren die bittersten seines Lebens. Er gab in Toulouse Concert; es war sehr besucht, allein seine Stimme wollte nicht mehr seinen Inspirationen dienen, und er wurde ausgepfiffen. Ausgepfiffen zu werden, wenn man Garat war, und wenn man noch Garat ist, so alt und abgenützt er auch seyn mochte! Der Künstler fühlte tief diese Kränkung. Er lief ganz vor an die Lampen, und schrie in's Parterre: Ihr pfeift mich aus, aber ihr entehrt Euch, denn Ihr habt Garat ausgepfiffen:"

Man lachte, und er kam auf den Tod verwundet nach Paris zurück.

In der letzten Zeit seines Lebens sang er noch bei geschlossenen Thüren in dem Foyer der Künstler der komischen Oper seinen Schülern Stellen vor, die sie nach seiner Meinung falsch gesungen hatten, wenn sie gleich vom Publikum applaudirt worden waren. Wer ihn damals hörte, gesteht, daß er sublim war, obgleich er fast keine Stimme mehr hatte; denn die Seele ersetzte die Stimme. Die Stimme war ein Instrument, das er entbehren konnte und Sacchini hatte ganz Recht, als er einem Sänger der großen Oper, welcher bedauerte, daß Garat nicht musikalisch sey, antwortete: „Garat nicht musikalisch? Er ist die Musik selbst."

Er war der vollkommenste Sänger seiner Zeit und hat die besten französischen Sänger gebildet. Er war nicht musikalisch, aber er war mehr als das, er war ein Genie. —

Ueber die Musik in London.

(1830.)

In England lernt alle Welt Musik, aber nur weil es zum guten Ton gehört, für diese Kunst Geld auszugeben, und den oder jenen berühmten Meister zum Lehrer zu haben. Einige junge Damen zeichnen sich durch wirkliche Anlagen für Gesang oder Piano aus; allein im Allgemeinen treiben die Engländer Musik nur als Mittel gegen die Langeweile.

Gesang und Piano werden allen übrigen Musikzweigen vorgezogen; man zählt gegen viertausend Lehrer beider Fächer. J. B. Cramer und Moscheles stehen darunter oben an. Moscheles hat seit Paris seine Manier sehr modifizirt. Er besitzt noch sein Brillantes, und seine Leichtigkeit in Forcetouren, allein er geht sparsamer damit um, und „singt" jetzt auf dem Piano mit eben so viel Vollendung als Geschmack. Nach jenen beiden kommen Schlesinger, Pio Cianchettini Potter und Madame Andersen — achtungswerthe Talente. Die Uebrigen sind mehr oder minder unbekannt, Alle aber haben ihre Scholaren und leben.

Unter den Gesanglehrern zeichnen sich Lanza, Verfasser eines guten Elementarwerks über die von ihm gelehrte Kunst, Bigrez, Attwood und Curioni aus. Velluti hat eine Gesangschule gegründet, und die meisten Operisten des italienischen Theaters geben ebenfalls Unterricht. Allein außer diesen bekannten Talenten lehren noch gar viele ungekannte Meister eine Kunst, die sie selbst nicht verstehen, die sie aber sehr einträglich beschäftigt. Dieß hängt alles von der Gönnerschaft ab, die im Londoner Kunstleben durchaus entscheidet. Wer protegirt ist, gibt, ohne nur musikalisch zu seyn, die brillantesten Concerte; dagegen wird selbst das herrlichste Talent ohne Gönner, in London sich vor leeren Stühlen produziren.

In der „Season“ d. h. binnen ungefähr vier Monaten: 15. März bis 15. Juli, wo die ganze Fashion (Elegante Welt) von ihren Landsitzen und Ersparungsreisen auf das Festland, nach der Hauptstadt, die man füglich ihr Absteigquartier nennen könnte, zurückströmt, werden tagtäglich drei, vier Concerte gegeben. Enthusiastische Zeitungsartikel, riesenmäßige Affichen, in den Theatern, selbst in den Straßen vertheilte Einladungskarten, nichts wird, die Kasse zu füllen, unversucht gelassen. Morgens Concerte in Argail-Room und Kings-Theater; Abends in Coventgarden und Willis-Room, so gehts die ganze Woche fort; indeß scheinen die meisten dieser Concerte an Mittelmäßigkeit zu wetteifern.

Der Engländer bedarf der Musik; ist aber, selbst in den höheren Klassen, im Allgemeinen ohne musikalischen Geschmack. Im Concerte kümmert sich die Fashion um die Musik gar wenig; die Stimmen und Instrumente sind den Fashionables lediglich ein angenehmes Accom-

pagnement ihrer Unterhaltung: nur der Sänger oder die Sangerin à la mode machen eine Ausnahme. Kaum beginnen diese Glücklichen ihre Arie, so tritt tiefe Stille ein, die Fashion will dadurch ihren Geschmack an den Tag legen und andeuten, daß der Rest des Concerts ihrer Aufmerksamkeit nicht werth sey.

Eben dieser Mangel an Geschmack steht in England jeder höhern Ausbildung der Musik im Wege. Daß dies Land übrigens außerdem, bei all seiner der Phantasie ungünstigen, düster schweren Luft, dem Talente nicht hinderlich sey, bewies Händel, der vierzig Jahre lang seine besten Sachen dort komponirte. Seit etwa fünfzig Jahren, wo Clementi sich in England niederließ, lebten Dussek, Cramer, Steibelt, Wölfl, Kalkbrenner, Ries, Viotti, fast alle ausgezeichneten Sänger Italiens, Haydn, Winter und viele Andere lange daselbst; sie fanden eine goldne Ernte, ohne darum den Zustand der Musik unter den den Engländern selbst nur im mindesten zu verbessern. Wißbegierige kann man unterrichten; aber was mit Denen, die nicht hören?

Ueberdem ist der sonst so verschwenderische Engländer in den neuesten Zeiten geizig geworden. Geht dieß so fort, und hört somit der Reiz reichen Gewinnes auf, so wird man die Herrn Britten am Ende sich selbst überlassen, und der Künstler ihrem Nebel und ihrer musikalischen Geschmacklosigkeit sich nicht ferner aussetzen.

Sardellen.

Seit Paganini's Saltomortale's auf der G-Saite, ist die Gehseite con furore Mode. Alles reist, um sich zu produziren, enchantiren, zu mystifiziren und zu aqquiriren. Indeß erntet gar mancher reisende Musiker eben so wenig Gold als Lorbeern, und von manchen heißts gar: Paga nie-nie!

Wer ist Pacini? frug neulich ein Allerweltsfrager —; kein Wunder, der Ini's gibts, Rossini an der Spitze, jetzt Legion, und es soll nächstens sogar ein Ini-Lexikon in Walter-Scott'schem Taschenformat á la Frankh, mit lithographischen Abbildungen avant la lettre, d. h. ganz ohne Namen, um die sprechende Aehnlichkeit zu erproben, im musikalischen „Büreau der deutschen Klassiker zu . . . . . erscheinen.

Wer Pacini sey? Je nun — der Kompositeur — hört! hört! des „letzten Tags von Pompeji“ mit einem instrumentirten Erdbeben, einem tausendstimmigen Canon und diversen Motetten aller Verschütteten, die Chateaubriand jetzt an Ort und Stelle zu Tage fördern läßt.

„Se non invento, fra tanto ben trovato,“ meinte Rossini, der neben mir dies Potpourri der beliebtesten Italeiner mit anhörte. Er komponire, ver-

traute er mir, eben selbst so einen „letzten Tag." — „Cospetto!" fuhr der gran Maëstro di Pesaro fort, und spielte mit dem brillantfunkelnden Zeigefinger an seinen Hemdknöpfchen, indeß die Linke mit der Lorgnette à la Paganini, alle Logen musterte; „Sie sollen sehn, Diletto, wie geschmackvoll meine Pompejer in's Aschengrab tanzen; denken Sie sich nur etwas Aehnliches der Schlußmelodie meines „Tell" oder die Tanzmusik in der „diebischen Elster." Ich bin nicht umsonst Mitglied der Pariser Akademie geworden, und will jetzt erst anfangen, massimo spettacolo anzurichten."

Ich rieth dem Maestro einen Katzensprung nach Murcia zu machen, um dort die Knalleffecte eines Erdbebens zu studieren, da Pompeji partout so und nicht anders untergehen dürfe, weil der Vesuv in der „Stummen" seine Schuldigkeit bereits mehr als zuviel gethan.

Er dankte mir höflichst, und versprach meinen Rath zu befolgen. — „Auber, fuhr ich fort, hat sich nach Ihnen — —" „Gebildet —? Hm! Simia quam similis nitidissima bestia nobis!" murmelte der Maestro grimmig zwischen den Zähnen, und verschwand.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MIDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ortlepp, Ernst, 1800-1864

Großes Instrumental- und Vokal-Concert eine musikalische Anthologie

Bd.: 7

Stuttgart (1841)

Mus.th. 2498-5/8
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599192-7